ROMANISTISCHE ARBEITEN
HERAUSGEGEBEN VON KARL VORETZSCH
XV

DIE ALTPROVENZALISCHE VERSNOVELLE

VON

ERICH MÜLLER

MAX NIEMEYER VERLAG
HALLE (SAALE)
1930

ROMANISTISCHE ARBEITEN

HERAUSGEGEBEN

VON

DR. KARL VORETZSCH

O. PROFESSOR DER ROMANISCHEN PHILOLOGIE AN DER UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG

XV

ERICH MÜLLER

DIE ALTPROVENZALISCHE VERSNOVELLE

MAX NIEMEYER VERLAG

HALLE (SAALE)

1930

DIE ALTPROVENZALISCHE VERSNOVELLE

VON

ERICH MÜLLER

MAX NIEMEYER VERLAG
HALLE (SAALE)
1930

Printed in Germany

Druck von Karras, Kröber & Nietschmann, Halle (Saale)

MEINER MUTTER

ZUM 50. GEBURTSTAG

Inhalt.

Verzeichnis der benutzten Literatur.

a) Ausgaben.

C. Appel, Provenzalische Chrestomatie[5], Leipzig 1920 (zitiert: Appel).

Arnaut de Carcasses, La novella provenzale del pappagallo (A. d. C.). Memoria letta alla R. Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti, dal Professore P. Savj-Lopez, Napoli 1901.

N'At de Mons, Die Werke des Trobadors N'A. d. M., hrsg. von W. Bernhardt, Heilbronn 1887 (Afr. Bibl. XI).

Audiau, La pastourelle dans la poésie occitane, Paris 1913.

Francesco da Barberino, I Documenti d'Amore di F. d. B., a cura di F. Egidi, I—III, 1, Roma 1905—13 (zitiert: Documenti).[1])

—, Del Reggimento e Costumi di Donna di Messer F. B., per cura del conte Carlo Baudi di Vesme, Bologna 1875 (zitiert: Reggimento).

K. Bartsch, Altfranz. Romanzen und Pastourellen, Leipzig 1870.

—, Chrestomathie provençale[6] (E. Koschwitz), Marburg 1904 (zitiert: Bartsch, Chrest.).

—, Denkmäler der provenzalischen Litteratur, Stuttgart 1856 (Bibl. d. Litt. Vereins XXXIX). (Zitiert: Bartsch, Denkm.)

—, Provenzalisches Lesebuch, Elberfeld 1855 (zitiert: Bartsch, LB).

Bertolome Zorzi, Der Troubadour B. Z. v. E. Levy, Halle 1883.

Cadenet, Der Trobador C., hrsg. von C. Appel, Halle 1920.

C. Chabaneau, Les biographies des troubadours en langue provençale, Toulouse 1885 (Extrait du tome X de l'Hist. Gén. de Languedoc). (Zitiert: Chabaneau.)

La Cour d'Amour, hrsg. von L. Constans (Les manuscrits prov. de Cheltenham), Rdlr 20, 157—179; 209—220; 261—276.

[1]) Der lateinische kommentar zu den Documenti wird nach seiten der handschrift zitiert: Comm. fo.

Le Débat d'Jzarn et de Sicart de Figueiras (Las novas del heretge) p. p. P. Meyer, Annuaire-Bulletin de la Société de l'Histoire de France, Paris 1879, s. 233—292.

Crescas du Caylar, Le roman provençal d'Esther par C. d. C., médecin juif du XIV[e] siècle, p. p. A. Neubauer et P. Meyer, Rom. 21, 194—227.

Flamenca, Le roman de Fl., p. p. P. Meyer, 2. aufl. I, Paris 1901.

Gavaudan, Poésies du troubadour G., p. p. A. Jeanroy, Rom. 34, 497—539.

Giraut de Bornelh, Sämtliche Lieder des Trobadors G. d. B., hrsg. von A. Kolsen, I, Halle 1910.

Guillaume IX, Duc d'Aquitaine, Les chansons de G., éditées p. A. Jeanroy, Paris 1913 (Cl. fr.).

Jaufre, Ein provenz. Abenteuerroman des XIII. Jahrhunderts, hrsg. von H. Breuer, Göttingen 1925 (GrL, bd. 46).

Las Leys d'Amors, Monumens de la littérature romane, p. p. M. Gatien-Arnoult, Toulouse 1841, 3 bde.

C. A. F. Mahn, Gedichte der Troubadours, Berlin 1856—1873, 4 bde. (zitiert: MG).

—, Die Werke der Troubadours in provenz. Sprache, Berlin 1846 bis 1886, 4 bde. (zitiert: MW).

Marcabru, Poésies complètes du troubadour M., p. p. le Dr. J.-M. L. Déjeanne, Toulouse 1909 (Bibl. mérid. 1. série, tome 12).

Matfre Ermengaud, Le Breviari d'amor de M. E., p. p. Azaïs, Paris 1862—81, 2 bde.

P. Meyer, Les derniers troubadours de la Provence, Paris 1871.

—, Traités catalans de grammaire et de poétique:

a) La Doctrina de Compondre Dictats, Rom. 6, 353—358.

b) Las Regles de Trobar de Jaufre de Foxa, Rom. 9, 51—70.

M. Milà y Fontanals, De las trovadores en España, Barcelona 1889.

Mönch von Montaudon, Die Dichtungen des M. v. M., von O. Klein, Marburg 1885 (AA VII).

—, Der M. v M., Ein provenzalischer Troubadour, von E. Philippson, Diss. Halle 1873.

Nouvelle inconnue, Début d'une n. i. (Die novelle vom knappen), P. Meyer in: Daurel e Beton, Paris 1880 (S. d. a. t.) s. XCIV bis XCVII.

Le Parnasse Occitanien, ou Choix de poésies originales des troubadours (herausgeber admiral de Rochegude), Toulouse 1811.

Peire von Auvergne v. R. Zenker, RF 12, 653—924.

Provenzalische Inedita, hrsg. von C. Appel, Leipzig 1890 (Afr. Bibl. XIII).

P. Rajna, Frammento di una raccolta di favole in provenzale, Rom. 3, 291—294.

Raimon Vidal, So fo e·l temps c'om era jays, Novelle von R. V., hrsg. von M. Cornicelius, Berlin 1888.

—, Abrils issi' e mays intrava, Lehrgedicht von R. V. von Bezaudun, von W. Bohs, RF 15, 204—316.

Raynouard, Lexique roman I, Paris 1838 (zitiert: Raynouard, Lex.).

—, Choix des poésies originales des troubadours, Paris 1816—21, 6 bde. (zitiert: Raynouard, Choix).

Serveri von Gerona, Vier bisher ungedruckte Pastorelen von S. v. G, von Max Kleinert, Diss. Halle 1890.

E. Stengel, Die beiden ältesten provenzalischen Grammatiken, Lo Donatz proensals und Las rasos de trobar, Marburg 1878.

—, Studj sopra i canzioneri provenzali di Firenze, Riv. di filol. romanza 1, 36ff.

H. Suchier, Denkmäler provenzalischer Literatur und Sprache, Halle 1883.

Terramagnino de Pise, Doctrina de Cort, p. p. P. Meyer, Rom. 8, 181—210.

b) Abhandlungen allgemeiner Art.

J. Anglade, Histoire sommaire de la littérature méridionale au moyen-âge, Paris 1921.

—, Les troubadours, Paris 1908.

K. Bartsch, Grundriß zur Geschichte der provenzalischen Litteratur, Elberfeld 1872 (zitiert: Bartsch, Grdr.).

T. Casini, Geschichte der italienischen Literatur in GG II, 3, Straßburg 1901, s. 1—217, bes. 54ff.

F. Diez, Leben und Werke der Troubadours (2. aufl. von K. Bartsch), Leipzig 1882 (zitiert: Diez, LW).

—, Die Poesie der Troubadours (2. aufl. von K. Bartsch), Leipzig 1883 (zitiert: Diez, Poesie).

M. Fauriel, Histoire de la poésie provençale, Paris 1846, 3 bde.

M. Friedwagner, Troubadours und Minnesang, Frankfurt a. M. Jahrbuch d. Freien Deutschen Hochstifts 1913, s. 116—135.

M. Landau, Die Quellen des Decamerone[2], Stuttgart 1884.

E. Levy, Provenz. Supplementwörterbuch, Leipzig 1894—1924, 8 bde.

F. Liebrecht, Zur Volkskunde, Alte und neue Aufsätze, Heilbronn 1879.

F. Raynouard, Lexique roman ou dictionnaire de la langue des troubadours, bd. 2—6, Paris 1836—44 (zitiert: Raynouard, Lex.).

A. Restori, Letteratura provenzale, Milano 1891 (Manuali Hoepli).

L. Römer, Die volkstümlichen Dichtungsarten in der altprov. Lyrik, Marburg 1884 (AA XXVI).

A. Stimming, Provenzalische Literatur in GG II, 2, Straßburg 1897, s. 1—69.

Suchier-Birch-Hirschfeld, Geschichte der französischen Literatur[2] I, Leipzig und Wien 1913.

A. Thomas, Francesco da Barberino et la littérature provençale en Italie au moyen-âge, Paris 1883 (Bibl. des Écoles françaises d'Athènes et de Rome).

K. Voretzsch, Einführung in das Studium der altfranzös. Literatur[3], Halle 1925.

E. Wechssler, Frauendienst und Vassallität, ZfSL 24, 159—190.

—, Das Kulturproblem des Minnesangs I, Halle 1909.

Wiese-Pèrcopo, Geschichte der italienischen Literatur, Leipzig und Wien 1899.

A. Wulff, Die frauenfeindlichen Dichtungen in den romanischen Literaturen des Mittelalters bis zum Ende des 13. Jahrhunderts, Halle 1914 (Rom. Arb. IV).

J. Zanders, Die altprovenzalische Prosanovelle, Halle 1913 (Rom. Arb. II).

c) Literatur zu Einzelfragen.

J. Anglade, Le troubadour Guiraut Riquier, Paris 1905.

P. Andraud, La vie et l'œuvre du troubadour Raimon de Miraval, Paris 1902.

C. Appel, Zu Marcabru, ZrP 43, 402—469.

G. Babinger, Die Wanderungen und Wandlungen der Novelle von Cervantes „El curioso impertinente“, RF 31, 486ff.

G. Baist, Vom Papagei, ZfSL 45, 358—365.

K. Bartsch, Peire Vidal's Lieder, Berlin 1857.

—, Über die romanischen und deutschen Tagelieder, Album des Litter. Vereins zu Nürnberg 1865, s. 1—75, jetzt Ges. Vorträge und Aufsätze 1883, s. 250ff.

—, Jahrbuch 4, 421; 7, 188.

F. Bergert, Die von den Trobadors genannten oder gefeierten Damen, Halle 1913, Beiheft 46 zu ZrP.

G. Biagi, Le novelle antiche dei codici Panciatichiano-Palatino nr. 138 e Laurenziano-Gaddiano nr. 193, Firenze 1880.

A. Birch-Hirschfeld, Über die den provenzalischen Troubadours des 12. und 13. Jahrhunderts bekannten epischen Stoffe, Halle 1878.

H. H. Borchert, Geschichte des Romans und der Novelle in Deutschland, I, Leipzig 1926.

H. Brinkmann, Geschichte der latein. Liebesdichtung im Mittelalter, Halle 1925.

—, Entstehungsgeschichte des Minnesangs, Halle 1926.

C. Chabaneau, Corrections (zu La Cour d'Amour), Rdlr 21, 90—98.

J. Coulet, Sur la nouvelle provençale du „papagai“, Rdlr 45. 289—330.

S. Debenedetti, Un riscontro orientale della parabola di Peire Cardinal, Rendiconti della Reale Accademia dei Lincei, classe di scienze morali, storiche e filologiche, Serie Quinta, vol. XXIX, Roma 1920, s. 224—231.

M. Delbouille, Les origines de la pastourelle, Bruxelles 1926 (Mémoires de l'Académie Royale Belgique).

E. Faral, La pastourelle, Rom. 49, 204—259.

—, Recherches sur les sources latines des contes et romans courtois du moyen âge, Paris 1613.

Flamenca, Le roman de Fl., p. p. P. Meyer, Paris 1865, Introduction, s. I—XLV.

A. Franz, Über den Troubadour Marcabru, Marburg 1914.

M. Gazier, Le troubadour Peire Cardinal et la fable des hommes et de la pluie, Rdlr 37, 281.

G. Gröber, Die altfranz. Romanzen und Pastourellen, Zürich 1872.

W. Hensel, Die Vögel in der provenzalischen und nordfranzösischen Lyrik des Mittelalters, RF 26, 584—670.

F. W. Hermanni, Die culturgeschichtlichen Elemente im provenzalischen Roman Flamenca, Marburg 1883 (AA IV, 17 bis 137).

A. Hilka, Die Wanderung der Erzählung von der Inclusa aus dem Volksbuch der Sieben Weisen Meister, Breslau 1917.

St. Hofer, Studien zum höfischen Roman, ZfSL 46, 386—405; 47, 193—207; 267—306.

A. Jeanroy, Les origines de la poésie lyrique en France au moyen-âge, Paris 1899.

A. Jolles, Einleitung zum Dekameron (übertragen von A. Wesselski), Leipzig 1923, s. I—XCVI.

H. Knobloch, Das Streitgedicht im Provenzalischen und Altfranzösischen, Diss. Breslau 1886.

E. Langlois, Origines et sources du Roman de la Rose, Paris 1891.

R. Lehmann, Deutsche Poetik, München 1906.

E. Levy, Rdlr 21, 238—239.

K. Lewent, Beiträge zum Verständnis der Lieder Marcabrus, ZrP 37 (1913) 313—337; 427—451.

G. Lüdtke, The Erl of Tolous and the Emperes of Almayn, Berlin 1881.

R. M. Meyer, Deutsche Stilistik, München 1906.

M. Milà y Fontanals, Poètes catalans — las noves rimades — la codolada, Paris und Montpellier 1876.

J. Müller, Die Gedichte des Guillem Augier Novella, Diss. Halle 1898, auch in ZrP 23 (1899) 47—78.

A. Parducci, Sul Perilhos Tractat d'Amor e de Donas, Rom. 51, 1—31.

G. Paris, Le roman du Comte de Toulouse, Paris u. Toulouse 1900 (AdM 12).

K. Pietsch, The authorship of Flamenca, MLN 10, 401—403.

A. Pillet, Beiträge zur Kritik der ältesten Troubadours, Jahresber. der Schles. Ges. f. vaterländ. Kultur, IV Abt. c, Sektion f. neuere Philologie 1911.

Ch. Revillout, La date possible de Flamenca, Rdlr 8, 5 ff.

G. Schlaeger, Studien über das Tagelied, Jena 1895.

L. Selbach, Das Streitgedicht in der altprovenz. Lyrik, Marburg 1886 (AA 57).

O. Schultz-Gora, Die provenzalischen Dichterinnen, Leipzig 1888.

—, Das Verhältnis der provenzalischen Pastourelle zur altfranz., ZrP 8, 106—112.

F. Stelzer, Der Trobador Raimon Jordan, Diss. Breslau 1921.

E. Stengel, Der Entwicklungsgang der provenzalischen Alba, ZrP 9, 407—412.

G. Toussaint, Die Natureingänge in den Minneliedern der Troubadours, Diss. Königsberg 1921 (maschinenschrift).

P. Voelker, Die Bedeutungsentwicklung des Wortes Roman, Diss. Halle 1887.

K. Vossler, Die Kunst des ältesten Troubadours, Miscellanea di studj in onore die Attilio Hortis, Trieste 1910, I, 419—440.

—, Peire Cardinal, ein Satiriker aus dem Zeitalter der Albigenserkriege, Sitzgs.-Bericht der K. Bayr. Akademie d. Wissenschaften, philos.-philol. u. hist. Klasse, München 1916.

—, Der Trobador Marcabru und die Anfänge des gekünstelten Stils, München 1923.

W. v. Wurzbach, Cervantes-Studien, RF 20, 495—537.

R. Zenker, Die provenzalische Tenzone, Leipzig 1888.

Die übrige literatur ist gelegentlich zitiert.

Die abkürzungen, soweit hier nicht besonders angegeben, sind die von K. Voretzsch in der Einführung in das Studium der altfranz. Literatur gebrauchten (s. dort s. 529—531).

Litteratur ist das fragment der fragmente; das wenigste dessen, was geschah und gesprochen worden, ward geschrieben, vom geschriebenen ist das wenigste übrig geblieben. Goethe.

Einleitung.

Die bedeutung der altprovenzalischen versnovellen beruht zum größten teil nicht auf ihrer künstlerischen eigenart, sondern auf der darstellung des gesellschaftlichen lebens in Südfrankreich zur zeit der trobadors. In weit stärkerem maße als die erzeugnisse der lyrischen poesie und die prosanovellen — wie sie in den vidas und razos vorliegen — geben sie uns einen begriff von der liebesanschauung der altprovenzalischen minnesänger und zeichnen uns das bild eines höfischen liebespaares in kleidung und benehmen, kurz, sie sind „ein treues spiegelbild der ritterlichen gesellschaft jener zeit." (Stimming, s. 12).[1])

Da sehen wir den jungen ritter, ein muster aller tugenden, im waffenhandwerk wohl erfahren, aber auch im feinen, höfischen gespräch bewandert. Er kennt die literatur seiner zeit und weiß bei passender gelegenheit ihre helden zu nennen: Floris, Gauvain, Tristan und wie sie alle heißen. Wie sie, sucht auch er sich eine herrin, deren dienst er sich weiht; denn zur vollkommenheit eines ritters gehört unbedingt die liebe und, damit verbunden, der frauendienst. So sagt der dichter der Flamenca von seinem helden, Guillem de Nevers:

v. 1767 Car ben conoc que longamen
Nom po[c] estar segon joven
Ques el d'amor non s'entrameta.

[1]) Die folgenden ausführungen stützen sich im wesentlichen auf die theoretische darstellung, die in dem später noch zu besprechenden gedicht „La Cour d'Amour" von dem idealbild eines höfischen liebespaares gegeben wird.

70 Per so pessa que son cor meta
En tal amor don bens li venga
E que a mal hom non l'o tengua.

Der dienst bei einer edlen und mächtigen dame erhöht und ehrt auch den ärmsten ritter. Seine armut darf er freilich nicht zeigen, sondern muß sie durch einfache, aber gewählte kleidung verdecken. Sonst aber sind armut und niedere geburt kein hindernis für einen ritter. Beide können durch tüchtigkeit wettgemacht werden, und bei hofe gilt edles benehmen, *gentilesa*, mehr als reichtum und stand. — Hat sich der junge ritter eine herrin erwählt, so muß er danach trachten, ihr zu gefallen und ihre liebe zu erringen. Dazu gehört freundliches benehmen, auch gegenüber leuten geringeren standes, und gute behandlung seiner untergebenen; die haupttugend eines jeden ritters ist aber die freigebigkeit, ohne sie gibt es keine wahre tüchtigkeit. Seiner herrin zu ehren muß der liebende prächtige turniere abhalten und selbst in ihnen mitkämpfen; in ihrem dienst darf ihn nicht frost und hitze schrecken.[1]) Er wird der lehnsmann und leibeigene der geliebten.

Durch treuen dienst erwirbt der liebende endlich die zuneigung seiner dame. Doch darf er nie den versprochenen lohn verlangen oder gar mehr fordern, als die dame freiwillig gewährt. In fein gesetzter rede, voll *mesura*, spricht er zu ihr. Dabei darf er ihren gatten nicht herabsetzen, sondern soll etwa sagen: „Wenn er nicht so eifersüchtig wäre, wäre er der vortrefflichste ritter, den ich mir denken könnte.“ Auch darf sich ein ritter nie der liebe seiner dame rühmen; ein solches vergehen gegen das hauptgesetz der höfischen liebe, das verheimlichen, verdient schwerste strafe von seiten Amors. Deshalb wählt der ritter einen versteckamen, unter dem er seine herrin nennt und preist. Seine liebesboten sind dienerinnen; denn zu ihnen haben die damen eher vertrauen als zu dienern, die auch nicht so geschickt sind.

Hat die dame ihm ihre liebe nicht gewährt, so kann er sie in höflicher form an die erfüllung ihres versprechens mahnen. Erhört sie ihn auch dann nicht, so darf er als

---

[1]) Vgl. Rolandsliedslied, [ausg. Gautier, Tours 1875)
v. 100 Pur sun seignur deit hom suffrir destreiz
E endurer e granz calz e granz freiz.

treuer vasall trotzdem seinen dienst nicht aufgeben. Vor seufzen und klagen findet er dann keine ruhe mehr, er stirbt dahin. Doch im Paradies wird ihm der lohn für seine treue liebe, und die dichter singen von ihm:

„Sa dompna l'aucis a grant tort,
Mais sals er el dia del juzizi
Que mort es per son bel servici."

Cour d'Amour v. 1314.

Dem ritter gegenüber steht die dame, stets eine frau von hohem rang und stets die gattin eines anderen, nicht das unverheiratete mädchen. Dem gatten, der in seiner eifersucht die frau beschimpft und schlägt, geschieht nur recht, wenn sie einem anderen ihre liebe schenkt. Denn lieben muß auch die frau, solange sie schön ist; hat sie es versäumt, so gibt ihr keine reue, kein parfüm und keine schminke die verlorene jugend zurück. Zum lieben und geliebtwerden hat ihr ja Gott ihre schönheit verliehen, die den geliebten so blendet, daß ihm alle seine klugen reden wie törichtes geschwätz vorkommen, wenn er vor ihr steht. Doch dieses geschenk der schönheit legt der dame auch verpflichtungen auf: sie muß es pflegen und erhalten und muß mit ihrer liebe den treuen freund beglücken, den ein wort von ihr schon selig macht, der sich in ihren armen im Paradiese wähnt. Sie muß gnade üben und darf sich nicht allzulange bitten lassen. Ehe noch die *lausengier*, die auf das glück der liebenden neidisch sind und es zu zerstören trachten, etwas ahnen, soll sie dem ritter ihre liebe schenken. Schwere schuld läd sie auf sich, wenn sie ihn durch kälte und abweisung sterben läßt. Doch soll sie sich dabei wohl hüten, daß sie nicht ins gerede kommt; denn mehr noch als schönheit gilt tugendhaftigkeit. Dem freund gibt die dame als liebespfänder ärmel, goldne schnüre und ringe; sie selbst darf ebenfalls geschenke von ihm annehmen, doch nimmermehr ihre liebe verkaufen. Eine dame, die einen reichen liebhaber einem armen vorzieht, ihm durch falsche liebesseufzer geschenke ablockt und ihn schließlich mit spott und hohn um den versprochenen lohn betrügt, ist schlimmer als ein seeräuber. Sie wird aus Amors gefolge ausgestoßen.

Denn Amor ist der herr aller liebenden, er kennt die regeln der echten minne und teilt sie seinen getreuen mit.

Mit seinem pfeil trifft er den liebenden. Durch die augen tritt das geschoß ein und trifft das herz. Amor ist — nächst Christus — der herr der welt. Gott selbst hat ihm seine macht verliehen. Denn die liebe ist etwas gottgewolltes; der ritter, der die frau eines anderen verführen will, fleht zu Gott um hilfe und gelobt ihm reiche spenden, wenn er sein vorhaben gelingen läßt. Ja, selbst die geliebte ist ein göttliches wesen: „A Deu me coman et a vos“ spricht der ritter beim abschied zu seiner dame. Der boden, den ihr fuß betritt, ist geheiligt. Der macht der liebe muß sich alles beugen; ein tor ist, wer Amors herrschaft nicht anerkennt.

Deshalb ist es auch torheit, ja vielmehr ein schweres vergehen gegen die vorschriften der höfischen liebe, wenn ein gatte eifersüchtig ist. Eifersucht ist eine schlimme krankheit. Sie raubt dem menschen den verstand und quält und peinigt ihn. Sie läßt den davon befallenen ehemann lächerlich und allen tüchtigen rittern verächtlich erscheinen.

Aus diesem geist heraus ist die gesamte poesie der trobadors zu verstehen und zu werten, diesen geist atmen besonders die novas, die den hauptsächlichsten gegenstand unserer betrachtung bilden sollen. Daß, außer durch ihre kulturhistorische bedeutung, die altprovenzalischen versnovellen auch als erzählungen der beachtung wert sind und ein wichtiges glied in der entwicklung der novelle darstellen, will die folgende untersuchung zu zeigen versuchen.

Wenn wir dabei zu einer gerechten beurteiluug der leistung und eigenart der einzelnen dichter kommen wollen, müssen wir uns stets vor augen halten, daß sie für einen zuhörerkreis dichteten, der in den anschauungen der höfischen minne und des frauendienstes lebte und dachte und diese daher auch in den novellen dargestellt sehen wollte. Oder vielmehr: der dichter benutzte das mittel der erzählung, um diese anschauungen in anziehender form vorzutragen; denn, wie wir sehen werden, haben die versnovellen fast durchgehend eine didaktische tendenz. Ergibt sich hierbei schon eine beschränkung in der stoffwahl, so erwächst aber daraus besonders die notwendigkeit für den dichter, seine personen stets im sinne der höfischen liebesdoktrin handeln zu lassen, wie wir sie eben kennen lernten.

I. Versnovelle und novas.

1. Belege für das vorkommen der bezeichnung novas.

Die Provenzalen hatten für die versnovelle die bezeichnung *novas.* Raynouard gibt lex. VI, 386 an: „novas s. f. lisez nova s. f.“ Es kommt jedoch für die versnovelle ausschließlich die form *novas* vor. Auch die bei Raynouard selbst (IV, 338) gegebenen belege zeigen diese form. Es ist nicht recht ersichtlich, aus welchem grunde er diese änderung getroffen hat.

Wenn uns auch unter dem namen *novas* nur wenige gedichte erhalten sind, so müssen die Provenzalen doch eine stattliche anzahl besessen haben. Das bezeugen die häufigen erwähnungen von *novas*:

Der joglar, der zu Raimon Vidal kommt, rühmt sich vor ihm (*Abrils issi* . .):

v. 40 E say romans dir e comtar
E novas motas e salutz.

Der dichter gibt ihm den rat,

v. 1071 novas d'amors

und

v. 1613 Novas per c'om pot mais valer

— d. h. vielleicht: novellen mit einer ausgesprochenen moral, wie z. b. Castia-Gilos — zu erzählen.

Guiraut Riquier (MW IV, 182) fordert von einem dichter, der den namen trobador führen will, daß er u. a.

v. 266 novas de bon grat

dichten, von einem joglar, daß er die novas der dichter vortragen kann:

v. 227 O per novas comtar
D'autrui o per cantar
Autrus vers e cansos.

Andere anweisungen an spielleute geben uns auch aufschluß über den inhalt solcher novas:

Bertran de Paris de Roergue tadelt seinen joglar Guordo (*Guordo, ius fas un bo sirventes l'an* ... Bartsch, Denkm. 86):

86, 5 Ni no sabetz las novas de Tristan
Ni del rey Marc ni d'Apsalon lo bel

87, 5 Ni no sabetz novas de Floriven
Que pres premier de Fransa mandamen

87, 15 Ni no sabetz novas del rey Gormon
Ni del cosselh qu'Izembart det sul pon.

Die novas behandelten also auch stoffe aus der heldensage, der Bibel, dem sagenkreis der antike und der tafelrunde des königs Artus. Außerdem erfahren wir aus diesem gedicht und denen von Giraut de Cabreira (*Cabra joglar* .. Bartsch, Denkm. 88) und Giraut de Calanson (*Fadet joglar* .. Bartsch, Denkm. 94) noch von einer unzahl anderer erzählungen, die ein guter spielmann mußte vortragen können.

Die spielleute trugen ihre novas besonders an den höfen vor, wie es u. a. im roman Jaufre geschildert wird, wenn die rede von der burg der schönen Brunesentz ist:

v. 3080 E van (sc. joglars) bonas novas dizen.

Jeder hört ihnen gern zu, denn eine gute geschichte ist es schon wert, daß man ihr seine aufmerksamkeit schenkt und die geschäfte inzwischen ruhen läßt. Das ist man auch dem dichter schuldig. Tut man es aber nicht, so schadet man sich oft selbst, da man aus den novas mancherlei ergötzliches und nützliches lernen kann:

v. 14 Car hom non deu comprar ni vendre
15 Nil l'un ab l'autre conseilar,
Cant au bonas novas contar;
Que quant non son ben entendudas
A cel, que las diz, sun perdudas
E a acels no valun gaire
20 Que las auson, a mon viaire.

Der oder jener joglar hatte dabei wohl besonders die gabe, die novas spannend vorzutragen, oder wußte stets die neuesten und schönsten zu erzählen. So ist es wahrscheinlich, daß Peire Bremon seinen beinamen „Ricas Novas" diesem umstande verdankte.

Auch der beiname des dichters Guillem Augier „Novella", weist auf ähnlichen ursprung hin, da sich für *novas*, wie wir später noch sehen werden, auch die form *novelas* findet. J. Müller (s. 7) nimmt an, daß dieser beiname dem dichter nach 1220 in Italien gegeben wurde, um verwechslungen mit anderen joglars des namens Guillem vorzubeugen. Dann wäre doch aber eher „Novel" zu erwarten. Die angedeutete möglichkeit bleibt also bestehen.

Der trobador Elias Fonsalada wird in seiner biographie als dichter (oder erzähler?) von novas gerühmt:

> No bon trobaire mas noellaire fo (Chabaneau s. 257).

Ein anderer dichter, Peire Raimon, will durch seine erzählungen — von denen uns keine erhalten ist — die liebe seiner dame errungen haben, wie uns Francesco da Barbarino mitteilt:

> Et dixit in lingua sua Petrus Raymundi quod cum istis brevibus novelettis animum domine sue ad se honeste amandum multum adtraxerat (Comm. fo 9a).

Ähnlich heißt es in der biographie von Raimon von Miraval, daß er das lob seiner dame in liedern und erzählungen verbreitet habe (s. unten IV, 3).

Von einer reihe von provenzalischen novellen, die uns sonst nicht überliefert sind, gibt uns der bereits erwähnte Francesco da Barbarino in seinen werken die verfasser an und teilt uns den inhalt in italienischer bzw. lateinischer sprache mit.

Die angeführten belege dürften wohl genügend den nachweis erbringen, daß die uns überlieferten novas nur einen geringen bruchteil derjenigen darstellen, die im Provenzalischen tatsächlich vorhanden waren. Das wort von Raimon Vidal: „La parladura francesa val mais et es plus avinens a far romanz e pastorellas, mas cella de Lemosin val mais per far vers e cansons e serventes" (Rasos de trobar) darf nicht dahin ausgelegt werden, daß die Provenzalen in der erzählenden dichtung nichts geleistet hätten. Daß diese auffassung falsch ist, zeigt schon das beispiel der pastourelle. Wenn auch die provenzalische erzählende literatur mit der französischen nicht wetteifern kann, so hat sie doch auf dem gebiet der novelle

einige werke hervorgebracht, die sich getrost den französischen und späteren italienischen und spanischen novellen an die seite stellen können.

Worauf ist es nun zurückzuführen, daß nur eine so geringe zahl von novellen erhalten geblieben ist? Diez (Poesie s. 174) sieht den grund dafür darin, daß für die aufzeichnung von romanen und novellen nicht das interesse bestand wie für die von lyrischen gedichten, wozu außer der vorliebe für diese — vgl. das wort Raimon Vidals — auch noch die zahlreichen darin enthaltenen anspielungen auf bekannte persönlichkeiten beitrugen. Der gleichen meinung ist H. Suchier: „Auch ist auf diesem gebiete weit mehr verloren gegangen, weil sich der eifer der Italiener auf das sammeln der lyrik beschränkte.“ (Frz. lit. s. 88.)

Der tiefere grund dürfte wohl nicht in dem mangelnden interesse der sammler, sondern der Provenzalen selbst zu suchen sein, die für die novelle anscheinend wenig verständnis hatten. Wahrscheinlich stand ihnen die mit der erzählung verbundene belehrung höher als die erzählung selbst, die oft nur als mittel zum zweck gedient zu haben scheint.

2. Die verschiedenen bedeutungen des wortes novas.

Bisher wurde stillschweigend angenommen, daß die begriffe „versnovelle“ und „novas“ sich decken. Das ist aber nicht der fall. Es sind als novas nicht nur gedichte erzählenden inhalts, sondern auch lehrgedichte überliefert.

Stimming schreibt bei besprechung der Flamenca (s. 10): „doch wird dieser ausdruck (sc. novas) von den Provenzalen nicht nur auf didaktische erzeugnisse, wie die Leys d'amors[1])

---

[1]) Das soll wohl heißen: in den Leys (beachte die interpunktion!), oder sollte Stimming die bemerkung von Paul Meyer mißverstanden haben (Flamenca s. XVII): „et d'un autre côté les Leys d'amors rangent parmi les novas le Breviari d'amor“? Beide sprechen vorher von der bezeichnung novas für Flamenca. Eine bezeichnung novas für die Leys habe ich nicht feststellen können. Sie ist auch wenig wahrscheinlich, da die Leys bis auf einige gereimte regeln und beispiele der angeführten dichtungsarten in prosa geschrieben sind, während unter novas stets ein werk in versen verstanden wurde. Da auch Diez, Bartsch und Restori diese benennung für die Leys d'amors nicht kennen und Stimming selbst sie bei der be-

das Breviari d'amor, die Novas del heretge u. a., sondern auch auf wirkliche romane, z. b. den Jaufre angewandt."

Als novas sind folgende gedichte überliefert:

1. Die novelle vom knappen (bruchstück)

v. 1 A vos que et aysi dirai
Unas paucas novas que ay
Auzidas . . .

2. Die Castia-Gilos genannte novelle von Raimon Vida

v. 1 Unas novas vos vuelh comtar

444 Anc no ac en la cort baro
5 Cavaier, donzel ni donzela
Sesta ni sest, ni sel ni sela,
De las novas nos azautes.

3. Der roman Jaufre

v. 21 Que aicho son las novas rials
54 Novas de tan bon luec essidas.

(v. 16 *cant au bonas novas contar* bezieht sich nicht auf das gedicht selbst, wie Stimming s. 10 angibt. Vgl. oben s. 6)

4. Flamenca

v. 250 Pero a mas novas vos torn.

5. Le débat d'Izarn et de Sicart de Figueiras ist in der handschrift überschrieben:

Aiso son las novas del heretge.

6. Das gedicht Sim fos saber grazitz von Guiraut Riquier (MW IV, 131) trägt die überschrift:

Estas novas fe Gr. Riquier l'an MCCLXIX.

7. Das Breviari d'amor von Matfre Ermengau wird in den Leys d'amors als novas rimadas bezeichnet:

(I, 136) . . . en novas rimadas . . . can son longas comal romans del breviari damors.

Wir werden später sehen, daß die bezeichnungen novas und novas rimadas durchaus nicht auf eine stufe zu stellen sind.

---

sprechung der Leys nicht erwähnt, wird die obige angabe wohl auf einem versehen beruhen, das leider auch schon in andere abhandlungen eingang gefunden hat (vgl. Zanders s. 13).

Diese zeugnisse müssen jedoch ganz verschieden beurteilt werden.

Bei 1—4 handelt es sich um stellen aus den gedichten selbst; diese geben also unzweifelhaft die benennung durch den dichter wieder.

Bei 5—6 findet sich die bezeichnung novas nur in der überschrift, im gedicht selbst nicht; sie ist daher mit großer wahrscheinlichkeit auf die rechnung des schreibers der handschrift zu setzen.

Bei 7 ist es völlig sicher, daß die bezeichnung nicht vom dichter stammt. Dabei ist zu beachten, daß 1—4 noch in das erste drittel des 13. jahrhunderts fallen, 5 und 6 aber erst nach der mitte dieses jahrhunderts verfaßt sind; sie kommen also erst in zweiter linie in betracht. Über die benennungen romanz und novas rimadas für ein und dasselbe gedicht wird noch zu sprechen sein.

Fassen wir zusammen, so ergibt sich:
die dichter selbst bezeichneten als novas nur gedichte erzählenden inhalts, also novellen und romane. Dabei ist wohl zu beachten, daß diese bezeichnung nur den inhalt eines gedichtes betrifft. *Novas* heißt eben „die neuigkeit, die neue geschichte", die ein dichter selbstverständlich nur in versen behandeln konnte, zu einer zeit, als die prosa noch nicht literaturfähig war. Das zeigen besonders deutlich die verse der novelle vom knappen:

v. 1 A vos que et aysi dirai
Unas paucas novas que ay
Auzidas dire, non a gayre;
Mas riman lo vos vulh retraire.

Für die novas wählte man die form der erzählenden dichtung, d. h. das 8silbige reimpaar. Dadurch konnte der inhaltliche begriff leicht zum formellen werden: ein gedicht in 8silbigen reimpaaren mit erzählendem inhalt hieß nun novas.

Die bezeichnung novas für gedichte anderen inhalts ist wahrscheinlich auf mißverständnis späterer schreiber von handschriften (5 und 6) und grammatiker (7) zurückzuführen. Der oben (s. 8) zitierte satz von Stimming ist also in dieser

form falsch. Nicht die didaktischen gedichte tragen ursprünglich die bezeichnung novas, die dann auf erzählungen übergegangen wäre, sondern der fall liegt gerade umgekehrt. Der name novas für ein gedicht belehrenden inhaltes ist auf leicht begreifliche verwechslung zurückzuführen.

Aus den oben angeführten belegen 1—4 geht hervor, daß zwischen novelle und roman nicht unterschieden wurde; beiden hießen novas, beide sind ja auch in 8silbigen verspaaren geschrieben. Daneben führen roman und novelle noch andere bezeichnungen und zwar, wie es scheint, wahllos durcheinander. Eine kurze aufstellung, die naturgemäß keinen anspruch auf vollständigkeit erhebt, wird das ohne weiteres zeigen.

I.

Jaufre wird, wie schon gesagt, in
v. 21 u. 54 novas genannt, in
v. 1 conte: D'un conte de bona maniera
v. 10949 romanz: A cel que·l romantz comenset.

Alle drei namen bezeichnen also in diesem falle ein und dasselbe erzählende gedicht.

II.

In der Flamenca wird erwähnt

v. 4482 lo romanz de Blancaflor,

wobei zweifelhaft ist, ob darunter ein roman oder eine novelle zu verstehen ist.

III.

Eine in die erzählung eingestreute kleine novelle wird in *Abrils issi* conte genannt:

v. 286 E dirai te un conte bo.

Daneben kommen aber romanz und conte auch als bezeichnung belehrender gedichte vor.[1])

[1]) Im gegensatz zum Französischen. Vgl. P. Voelker s. 12: „. . . tritt schon früh im altfranzösischen die tendenz zu tage, diese bezeichnung auf eine bestimmte gattung von werken in romanischer sprache“ (erzählungen) „zu beschränken, und die fälle, wo nicht zu dieser gattung gehörige werke sich romane nennen, sind im allgemeinen nicht zahlreich.“ V. führt als solche ausnahmefälle nur geschichtswerke an, nicht lehrgedichte.

IV.

Das gedicht von Daude de Pradas, *Lo romans dels auzels cassadors* (hrsg. v. E. Monaci, Studj di filol. rom. V, S. 65 ff.) wird vom dichter selbst als romanz bezeichnet:

v. 3735 Segon so c'avia promes
Mos romanz del tot complitz es.

V.

Das lehrgedicht von Arnaut Guilhem de Marsan wird einerseits als comte, anderseits als ensenhamen bezeichnet (Bartsch, LB 132):

z. 25 Qui comte vol apendre
Jeus en dirai un tal

139, z. 34 Er vuelh siatz manens
D'aquest ensenhamens.

Wir finden also folgendes schema:

	novelle	roman	lehrgedicht
conte	III	I	V
romanz	II (?)	I, II (?)	IV
ensenhamen	—	—	V
novas	vgl. s. 9	I	

Wenn schon bei den dichtern — denn alle diese belege geben die bezeichnungen der dichter selbst wieder — eine solche verwirrung der begriffe herrschte, konnte ein kopist wohl auch ein belehrendes, nicht erzählendes gedicht in verspaaren novas nennen.[1]) Verschiedene umstände wirkten hierbei noch begünstigend mit:

---

[1]) Die einleitung zu den gedichten Guiraut Riquiers (Chabaneau s. 384) „Aisi comensan los cans d'en G. R. . . . en aissi adordenadamens cum era adordenat en lo sieu libre; del qual libre escrig per la sua man fon aissi tot translatat; e ditz en aissi cum desotz se conten“ spricht nicht unbedingt dafür, daß auch die überschriften der gedichte vom dichter selbst stammen. Aber selbst wenn das hier der fall wäre, würde die falsche bezeichnung bei einem so späten dichter nicht verwunderlich sein, obwohl sich Gr. im allgemeinen bemüht, die alten formen der dichtkunst innezuhalten.

1. Das moralisch-didaktische element, das sich durch die ganze provenzalische poesie zieht, tritt besonders stark in erscheinung in den novas, wie später noch zu zeigen ist.

2. Eine große anzahl von ensenhamens hat eine novellistische einkleidung bzw. einleitung. Oft ist schwer zu unterscheiden, ob eine erzählung mit lehrhaftem einschlag vorliegt oder ein lehrgedicht; beides geht ineinander über.

3. Vielleicht übernahm man auch einfach den namen einer beliebten dichtgattung ohne rücksicht auf den völlig verschiedenen inhalt, wie wir es bei der „Pastorela consolan crestiandat contra lo Turc" finden, wo die bezeichnung *pastorela* völlig sinnlos ist.

4. Zu berücksichtigen ist schließlich noch, daß das wort *novas* die verschiedenartigsten bedeutungen haben kann, die oft nur aus dem zusammenhange klar werden, und selbst da nicht immer.

Hier einige erläuternde beispiele:

So fo el temps v. 1109 E dis: senher n'Uc, escotar
Vulhatz estas novas que·us port.

Gemeint ist der streitfall, der herrn Hugo von Mataplana von einem joglar zur entscheidung vorgelegt wird. Zu übersetzen wäre also nicht „versnovelle", sondern ganz allgemein „die geschichte".

Ähnlich bei Bertran de Born: *Quant vei pels vergiers desplegar* (Ausg. v. Stimming Nr. 35):

v. 27 Gastons, cui es Bearns e Paus,
Mi trames sai novas comdar.

Vgl. auch Jaufre

v. 4958 „Domna", dis Jaufre, „aquo ben;
E prec, si·us platz, que·m escoutez:
60 Augiers de Cliart sa·m trames
Per so que·m digatz veritat,
En cal luec trobarai Taulat
E que·m digatz novas del crit,
Que tan soven aurai auzit . . .",

wo man ebensogut „nachricht" wie „die näheren umstände, die geschiche" übersetzen könnte (ähnlich Flamenca v. 5236.). Neben dieser und der allgemeinen bedeutung „neuigkeit, nachricht" kann *novas* auch die von „gespräch, unterhaltung, die worte" annehmen:

So fo el temps v. 138 **E no foron mas can plazer**
Las premieras novas d'abdos;

desgl. in v. 200 und 214. Vgl. auch Girart de Rossillon (ausg. Fr. Michel, P. 1856, s. 333):

Or escotez les noves que Pierres diz
. . . .
Or escoltaz les noves que la disere
Ice sont les paroles que la contere.

Stets blieb aber neben der bedeutung in bestimmtem zusammenhange die etymologische bedeutung von *novas:* „neuigkeit, etwas neues" bestehen. Wenn also ein schreiber ein gedicht in alexandriner-laissen überschreibt: *„Aisso son las novas del heretge"*, so hat er dabei wohl weniger den begriff novas = erzählung in verspaaren im auge gehabt; vielmehr wollte er dadurch ausdrücken: „hierin steht etwas neues über einen ketzer, über den ketzerischen glauben der Albigenser." *Novas* war eben kein fester begriff, wie etwa *pastorela,* der form und inhalt bezeichnete. Daraus erklärt sich auch das fehlen einer definition bei den zahlreichen provenzalischen grammatikern. Der name novas für ein gedicht wird in den Razos de trobar von Raimon Vidal ebensowenig erwähnt wie in der Doctrina de compondre dictats und den Regles de trobar von Jaufre de Foixa. Naturgemäß spricht auch Teramagnino de Pisa in seiner versübersetzung der Rasos de trobar, der Doctrina de cort, nicht davon.

3. Das Verhältnis von novas und novas rimadas.

Die Leys d'amors sprechen nicht von novas, sondern stets von novas rimadas und geben eine ausführliche erklärung dieser bezeichnung I, 130—40.

Hier liegt ein ganz anderer ausgangspunkt vor als bei der bezeichnung der novas. Die Leys wollen eine rein formale begriffsbestimmung geben. Es wird ausdrücklich gesagt, daß der inhalt ganz gleichgültig ist (.. *cant las razos o las materias o themas de que tractan* ..). Daher auch die bezeichnung *novas rimadas,* weil *novas* eben darin nur „neuigkeit" bedeutet. Auffallen muß die stelle, an der die novas rimadas behandelt werden, nämlich zwischen der allgemeinen besprechung des

verses und der des reimes, nicht aber unter der rubrik: „La diffinitios de dictat en general“, wo *vers, canzo* und *pastorela* besprochen werden. (Vgl. auch die katalanischen noves rimades: Morel-Fatio GG II, 2 s. 80 ff.)

Dann unterscheiden die Leys — außer einigen unbedeutenden spielarten — 3 hauptformen von novas rimadas, wobei zu beachten ist, daß die silbenzahl keine rolle spielt. *Novas rimadas* bezeichnet also schlechthin jedes nicht in strophen verfaßte gedicht mit versen gleicher silbenzahl und gleicher reimanordnung, das nicht gesungen, sondern vorgetragen wird.

Diese, rein formale, begriffsbestimmung für die novas ist aber von keiner bedeutung für die novas = versnovelle oder roman. Der verfasser der Leys mußte zu ihr kommen auf grund der als novas bezeichneten, ganz verschiedenartigen gedichte und aus mangel an einer definition, wie sie für andere gattungen der poesie in früheren grammatiken und poetiken vorlagen.

Betrachten wir nun einmal die 3 hauptarten von novas rimadas, um zu sehen, welche beziehungen zwischen ihnen und den novas bestehen.

1. Novas rimadas annexas sind solche gedichte, die zu je 3 oder 5 oder 7 . . . versen reimen und eine gerade oder ungerade gesamtzahl von versen besitzen. Dabei kann der letzte vers gebrochen sein, wie bei den anderen arten von novas rimadas ebenfalls.

2. Novas rimadas parionas sind gedichte in reimpaaren mit gerader gesamtzahl von versen.

3. Novas rimadas comunas sind solche gedichte, die die beiden vorhergehenden arten vermischt verwenden, jedoch so, daß stets eine gerade gesamtzahl von versen herauskommen muß.

Aus all dem geht hervor, daß der begriff *novas rimadas* nicht identisch ist mit *novas.* Beide bezeichnungen müssen also scharf auseinandergehalten werden. Die novas sind nur ein spezialfall von novas rimadas. Wollte man sie als solche definieren, so müßte man sie als „8 silbige novas rimadas parionas ohne gebrochenen schlußvers, mit erzählendem inhalt“ bezeichnen.

Allerdings waren die novas parionas die üblichen (. . *ayssi co es acostumat de far* . .), aber eben nicht in 8-silbigen versen. Es kann zufall sein, daß als beispiele bei den novas rimadas parionas auf 6-, 7-, und 9-silbler (nicht 8 silbler), bei den novas rimadas annexas auf 4-, 5- und 8 silbige verse verwiesen wird, auffällig bleibt es immer.

Ein anderer spezialfall der novas rimadas wäre das lehrgedicht. Darauf scheint die oben (s. 9) zitierte stelle der Leys d'amors über das Breviari d'amor hinzudeuten. An enzyklopädische werke dieser art mag der verfasser der Leys wohl in erster linie bei der definition der novas rimadas gedacht haben. Dafür spricht neben der völligen freiheit in bezug auf den inhalt der gedichte auch die bemerkung, daß man eine einmal angenommene reimanordnung und silbenzahl der verse nicht wechseln darf, wenn man das nicht absichtlich in 1, 2 oder mehr kapiteln durchführt.

Zu beachten ist noch, daß die *novas del heretge*, die in ungleich langen strophen, in laissen, abgefaßt sind, nicht unter den begriff der novas rimadas fallen, ebensowenig wie unter den der novas.

Betrachten wir nun noch kurz die novas mit bezug auf die in den Leys gerügten fehler.

Es heißt da, es darf

a) ein reim,	besonders aber
b) dasselbe wort	nur wiederholt werden, wenn mindestens 20 verse dazwischen liegen. Bei wiederholung
c) eines ganzen verses	soll der zwischenraum mindestens 100 verse betragen.

Verstöße gegen diese vorschrift begegnen in Castia-Gilos:

a) 1:13, 15:21, 27:37, 45:61:73, 51:59, 55:67, 69:75, 109:125 :133 usf.

b) 16:22, 55:67, 105:117, 109:125 usf.

c) 335:353.

Ähnliche resultate ergeben sich bei Flamenca, der Papageiennovelle und der novelle vom knappen. Also ist die regel der Leys d'amors nicht aus den vorhandenen dichtungen gezogen, sondern willkürlich aufgestellt.

Zu erwähnen ist schließlich noch, daß der ausdruck novas rimadas auch einfach „verspaare“ bedeuten kann, wie z. b. Leys I, 344:

La diffinitios de tenso. Tenso es contrastz o debatz ... E aquest dictatz alqunas vetz procezih per novas rimadas.

4. Bestimmung des begriffes novas und die darunter fallenden gedichte.

Kehren wir nun wieder zu unserem ausgangspunkt zurück, so läßt sich für die novas folgende begriffsbestimmung treffen: unter novas im sinne der altprovenzalischen dichter verstehen wir ein in paarweise reimenden versen von 8 silben abgefaßtes gedicht mit erzählendem inhalt (roman oder novelle), das — wie die betrachtung der novas genannten gedichte ergibt — meist neben der reinen erzählung eine belehrung enthält, sei es als moral am ende des gedichtes, sei es im munde einer handelnden person.

Auf grund dieser begriffsbestimmung sind wir berechtigt, neben den auf s. 9 genannten gedichten:

1. Die novelle vom knappen
2. Castia-Gilos von Raimon Vidal
3. Jaufre
4. Flamenca

noch folgende gedichte als novas anzusehen, die diese bezeichnung nicht haben:

5. Die Papageiennovelle von Arnaut von Carcasses[1]) *(Dins un verdier de mur serat)*
6. *So fo e·l temps c'om era jays* ... von Raimon Vidal

[1]) Bartsch bezeichnet im inhaltsverzeichnis zum LB das gedicht als „novas de papagai“, Koschwitz in dem zur Chrest.[6] als „novas del papagai“, die jeweiligen überschriften lauten aber nur: „A. d. C. Novelle“ (LB 25), bzw. „nouvelle“ (Chrest. 259; 283). Auch Raynouard (Choix II, 275) und Savj-Lopez, Diez (Poesie 191: Antiphanor, die dame und der papagei) und Stengel (Riv. d. filol. rom. I, 36) geben die bezeichnung nicht an. Sie scheint demnach weder in hdschr. J noch in R zu stehen. Wahrscheinlich ist der name von Bartsch nach analogie der anderen novas gegeben (vgl. Chrest. „So fo ... im inhaltsverzeichnis als „novela“ bezeichnet, überschrift s. 239: Raimon Vidal, nouvelle) und der einfachheit halber beibehalten worden (so Savj-Lopez in der ausgabe s. 23 und ZrP 27, 339). An und für sich ist ja die frage für unsere untersuchung belanglos.

7. *Abrils issi' e mays intrava* ... von Raimon Vidal
8. *Lai on cobra sos dregs estatz* ... von Peire Guillem
9. La Cour d'Amour (*Senher vos que voletz la flor*)
10. *Una ciutatz fo, no sai cals* ... von Peire Cardinal.

5. Begriff der novelle und umfang des in der untersuchung behandelten stoffes.

Nachdem so der begriff der novas festgelegt ist, handelt es sich noch darum, festzustellen, welche von diesen gedichten als novellen, welche als romane anzusehen sind, und schließlich, welche sich unter keine dieser beiden gattungen einordnen lassen. Roman und novelle waren, wie wir sahen, bei den Provenzalen nicht geschieden. Aber auch heute ist über den unterschied beider noch keine restlose einigkeit erzielt. Zanders kommt daher in seiner untersuchung über „die novelle als literarische gattung" (einl. s. 1—13) zu dem schluß: „Überblicken wir den zurückgelegten weg, so dürfen wir von einer feststehenden norm der novelle kaum reden."

Für die ältere novelle können wir uns mit folgender fassung begnügen, die ihrem begriff am nächsten zu kommen scheint:

Unter novelle verstehen wir die erzählung einer begebenheit, die uns als wahr oder wahrscheinlich erscheint. Während beim roman die abenteuer, die sich um den helden gruppieren, uns nur um dieses helden willen interessieren, beschäftigt uns bei der novelle das einzige abenteuer mehr als die darin verwickelten personen. Es kommt auf die einmalige handlung an, die uns durch die zeichnung der charaktere der handelnden personen und die umweltschilderung möglichst wahrscheinlich gemacht werden soll. Es fallen also in der novelle — im gegensatz zum roman — selbständige nebenhandlungen und eine fortlaufende charakterentwicklung des helden weg. Aus den fest umrissenen charakteren ergibt sich bei der novelle mit folgerichtigkeit der konflikt, in der art, daß schließlich der eigentliche „held" der erzählung das geschilderte ereignis selbst ist.

Wenn man die altprovenzalische versnovelle in den großen rahmen der entwicklung einfügen und den anteil der trobadors an der entwicklung der novelle überhaupt fest-

stellen will, darf man bei der untersuchung das hauptgewicht nicht auf den formalen, sondern auf den stofflichen begriff der novelle legen. Deshalb kann sich die untersuchung nicht auf die eigentlichen novas beschränken, sondern muß auch die novellenstoffe in anderen formen der poesie mit einbeziehen. Dafür kommen besonders die erzählenden gattungen der lyrik, romanze, pastourelle und alba, in betracht, die in einem ersten abschnitt dargestellt werden sollen. Unter den novas werden zunächst die eigentlichen novellen behandelt werden, dann diejenigen gedichte, die eine belehrung in das gewand der erzählung gekleidet haben. Es wird sich zeigen, daß zwischen beiden im Provenzalischen ein scharfer grenzstrich oft nicht zu ziehen ist. Ein anderer abschnitt wird sich mit den allegorischen gedichten und den fabeln unter den novas beschäftigen, und schließlich ist auch noch ein wort zu den gedichten zu sagen, die die bezeichnung novas zu unrecht führen. Von großer bedeutung sind aber auch die inhaltsangaben von provenzalischen erzählungen, die sich in den werken von Francesco da Barberino finden. Es wird zu untersuchen sein, ob und wie weit diese auf versnovellen zurückgehen.

So ist der rahmen der untersuchung ziemlich weit gespannt, insofern als mit ausnahme der chansons de geste und der aberteuerromane die gesamte erzählende poesie der Provenzalen einer kritischen würdigung unterzogen werden soll.

II. Novellenstoffe in lyrischer form.

1. Romanzen.

Die älteste erzählende poesie der Provenzalen tritt uns in den romanzen entgegen. In ihnen schildert der dichter ein — meist erdichtetes — erlebnis, an dem er selbst als handelnde person oder zum mindesten als beobachter teilnimmt, „eine eigenheit, die auch an der novelle zu bemerken ist“ (Diez, Poesie 148). Die Provenzalen kannten die bezeichnung romanze

nicht; die gedichte werden entweder gar nicht, oder formell als *vers* bezeichnet, da sie wie diese in strophen eingeteilt sind.

Als erstes gedicht behandeln wir den bekannten schwank Wilhelms von Poitiers: *Farai un vers, pos mi somelh* (Jeanroy nr. V, Appel nr. 60).

Wilhelm erzählt darin ein abenteuer, das er mit den schwestern Agnes und Ermessen, den frauen der ritter Guari und Bernart, in der Auvergne erlebt haben will. Er wandert dort in pilgertracht und trifft an der grenze von Limousin die beiden frauen, die ihn freundlich grüßen und anreden. Er aber stellt sich stumm und murmelt nur unverständliches zeug. Das ist der rechte mann für die liebedurstigen damen. Sie führen den schmucken pilger ins haus und geben ihm gut zu essen und zu trinken. Bald kommen ihnen jedoch bedenken, daß ihr gast sich nur stumm stellen könnte. Daher unterziehen sie ihn einer harten probe. Eine riesengroße katze wird herbeigeholt, die dem armen pilger weidlich den nackten rücken zerkratzt. Wie ein held erduldet er alle qualen und bleibt stumm, so daß die frauen nunmehr keinen zweifel haben, daß er wirklich stumm ist. Sie bereiten ihm ein bad und behalten ihn über acht tage bei sich.

„Ges no·us sai dir lo malaveg,
Tan gran m'en pres!",

ruft der graf aus, als er diese zeit überstanden hat. Sein spielmann soll mit dem gedicht zu den damen gehen und sie bitten, ihm zu liebe die katze zu töten. (Diese tornada nur in ms. C).

Die beiden ersten strophen des gedichtes handeln von den sünden der damen gegen den geist der höfischen liebe. Eine dame, die statt eines ritters einen mönch oder geistlichen liebt, begeht eine todsünde und verdient, auf dem scheiterhaufen zu sterben.

Dieser moralisch-didaktische zug, schon hier am anfang der provenzalischen dichtung, ist bemerkenswert. Wir werden im laufe unserer untersuchung finden, daß die neigung der Provenzalen zum lehrhaften oft die eigentliche erzählung in so starkem maße überwuchert, daß — für unsere begriffe wenigstens — ihr wert sehr stark herabgesetzt wird. Die moral könnte bei Wilhelm geradezu paradox erscheinen; wir müssen jedoch bedenken, daß die trobadors anscheinend ihre

erzählungen schrieben, um damit eine gegebene moral zu erläutern, nicht um eine moral daraus zu ziehen. Das wird uns noch später allenthalben begegnen. In dem vorliegenden gedicht ist klar und deutlich diese absicht des dichters ausgesprochen:

v. 3 Domnas i a de mal conselh,
E sai dir cals,
Cellas c'amor de cavalier
Tornon a mals.

Das ist der „lehrsatz“, dessen richtigkeit nun durch das folgende „beispiel“, den schwank selbst, bewiesen wird.

Das motiv des schwankes, „der verstellte narr“, ist weit verbreitet. Schon Diez (LW 11) hatte auf die ähnlichkeit unseres gedichtes mit der novelle III, 1 des Decameron aufmerksam gemacht (vgl. Landau, s. 173). Liebrecht (s. 141 ff.) hält den grafen für den ältesten erzähler dieses schwankes in Europa. Neu hinzugekommen ist bei ihm die probe des narren. Dadurch wird sehr geschickt die spannung der erzählung erhöht und ein konflikt hineingetragen, der sich in den anderen bearbeitungen des motivs, soweit sie uns bekannt sind, nicht findet. Von diesen unterscheidet sich das gedicht besonders dadurch, daß hier das stummsein anscheinend nicht von anfang an zur erreichung eines bestimmten zweckes gewollt ist. Vielmehr scheint es, als werde der pilger erst durch das verhalten der beiden schwestern dazu gebracht, den stummen zu spielen. Der entscheidende anstoß geht jedenfalls von den frauen aus: *„Trobat avem, que anam queren.“* Wilhelm in seiner rolle als pilger ist durchaus der passive teil, hier auch im buchstäblichen sinne. Ihm kommt es weniger auf eine rache[1]) oder die befriedigung seiner gelüste[2]) an, als auf die möglichkeit, die frauen dem spott und hohn aller welt ausliefern zu können, wie er es auch in anderen gedichten getan hat.

Aus dem vorhergehenden ergibt sich, daß es sich bei dem gedicht nicht um ein persönliches und wirkliches erlebnis

[1]) Wie in der deutschen erzählung vom bäcker (pek) und den meisten anderen (Liebrecht s. 147 ff.).

[2]) Wie Masetto da Lamporecchio in Decameron III, 1: . . . „se io far vista d'esser mutolo, per certo io sarò ricevuto.“

Wilhelms handelt. Der subjektive zug ist ebenso wie die genaue angabe des ortes und die namentliche bezeichnung der frauen nur ein künstlerisches mittel, die wahrheit der erzählung zu unterstreichen.

Die lüsternheit der frauen und ihre vorsicht, die schließlich doch vergeblich ist, sind vom dichter ganz ausgezeichnet geschildert. Sie begrüßen den pilger und reden ihn an:

> v. 20 „E Dieus vos salf, don pelerin;
> Mout mi semblatz de bel aizin",

und wie einen angelhaken werfen sie ihm zu:

> v. 23 „Mas trop vezem anar pel mon
> De folla gent."

In der ersten freude, endlich den richtigen mann gefunden zu haben, wissen sie sich nicht genug zu tun an annehmlichkeiten, die sie ihm verschaffen wollen:

> v. 37 La una·m pres sotz son mantel,
> Menet m'en sa cambra, al fornel,
> 47 E·l pans fo blancs e·l vins fo bos
> E·l pebr'espes.

Plötzlich meldet sich der argwohn. Sie stellen deshalb ihren stummen gast auf die probe, bei der sie doch am ende selbst die betrogenen sind.

Sie ernten jedoch nicht allein den spott. Die tragikomische rolle muß der graf dabei für sich mit in kauf nehmen und so das gelächter auch auf sich ziehen. Das ist jedoch nur der leise spott der wissenden, der im grunde genommen hochachtung ist, während schallendes gelächter die geglückte täuschung der vorsichtigen frauen begleitet.

Abschließend können wir sagen, daß eine novelle von dieser vollkommenheit der ausführung uns am anfang der — uns bekannten — provenzalischen literatur in erstaunen setzen muß. Zu beachten ist dabei, daß das volkstümliche schwankmotiv, das der novelle zu grunde liegt, noch nicht auf die ritterliche gesellschaft übertragen ist, wie wir es später bei Castia-Gilos sehen werden.

Als romanze wird meistens auch das gedicht Wilhelms: *Companho, faray un vers . . . covinen* (Jeanroy nr. I, Appel nr. 59) bezeichnet. Es ist eines der sogenannten „Companho-

lieder", d. h. lieder, die der graf wohl im kreise seiner standesgenossen vortrug, um damit billigen beifall zu ernten. Sie zeichnen sich aus durch einen zynischen, oft obszönen ton; in ihnen ist nichts zu spüren von höfischer minne und frauendienst.

Dieselbe zynische verachtung der frauen spricht aus dem gedicht: *Compaigno, non puosc mudar qu'eo no m'effrei* (Jeanroy nr. II). Der graf erzählt hier, er habe eine geschichte — *novellas* — gehört und selbst erlebt, daß nämlich eine dame sich bei ihm über ihre wächter beschwert habe.

Für unsere untersuchung kommen beide gedichte kaum in betracht, da sie sehr wenig erzählende elemente enthalten; sie sollten nur der vollständigkeit halber mit aufgeführt werden.

Wir gehen nunmehr über zu der romanze von Marcabru: *A la fontana del vergier* (Déjeanne nr. I).

Im garten unter einem blühenden baum findet der dichter die tochter des burgherrn allein. Im gegensatz zur fröhlichen natur in ihrer frühlingspracht ist sie traurig und verlangt nicht nach den heiteren worten des dichters. Als er sie anredet, bricht sie in tränen aus: Jesus und sein bitteres leiden sind an ihrem kummer schuld; auf sein geheiß zieht die blüte der ritterschaft unter könig Ludwig (L. VII., 1146) über das meer ins heilige land, darunter auch ihr geliebter. Ihr bleibt nichts als kummer und schmerz, und bitter klagt sie den könig an, dessen befehl ihr den liebsten raubt. Der dichter sucht sie zu trösten: „Weinen und klagen schadet nur der schönheit; Gott, der die bäume grünen läßt, kann euch noch viel freude schenken." Doch der schmerz des mädchens ist tief und echt. „Wohl glaube ich", antwortete sie, „daß Gott auch mir, wie so vielen sündern, in einem anderen leben gnade und freude schenken wird. Doch was nützt mir das, da er mir jetzt alle meine freude genommen hat? Mein geliebter aber liebt mich nicht treu und wahr, da er so weit von mir gehen kann."

Das kleine gedicht ist eine perle der trobadorpoesie. Fast noch gänzlich frei von dem späteren konventionellen ton gibt es echte empfindung wieder. Wie natürlich und lebenswahr ist das mädchen gezeichnet: sie sieht nichts von der strahlenden pracht des frühlings, sie hört nicht den gesang

der vögel, sie ist nur in ihr leid versunken. Als der dichter sie anredet,[1]) ist es um ihre fassung geschehen; sie läßt ihren tränen freien lauf. Wie echt ist das leidenschaftliche hervorbrechen ihrer klage, in der sie nur das eigene leid sieht und ungerecht gegen alles andere wird. Was kümmert es sie, wenn ihr antlitz von tränen entstellt wird, was fragt sie nach der ewigen seligkeit, wo ihr die irdische genommen wird!

Hier ist noch nichts von künstlichen, ewig gleichen klagen um den verlust des geliebten zu finden. Auch darin unterscheidet sich das gedicht von den meisten minneliedern, daß nicht die liebe einer verheirateten frau, sondern eines jungen mädchens geschildert wird. Ein besonderer vorzug ist das fehlen des lehrhaften tones.

Da das epische element sehr stark auf kosten des lyrischen zurücktritt, ist das gedicht wohl eher als „son d'amour" (Schultz-Gora, ZrP 8, 107) oder „chanson dramatique" (Gröber, GG II; 1, 669) zu bezeichnen. Jeanroy (Origines 99) sieht es als planh an, der unter dem einfluß der pastourelle die vorliegende form angenommen habe.

Die gedichte Marcabrus: *Estornel, cueill ta volada* ... und *Ges l'estornels non s'oblida* (Déjeanne nr. XXV-XXVI) bilden ein zusammenhängendes ganzes.

Der dichter fordert einen star auf, zu seiner freundin zu fliegen und sie wegen ihrer untreue zur rede zu stellen, die er in den schwärzesten farben schildert. Doch soll ihr alles verziehen sein, wenn sie ihm eine zusammenkunft gewährt. Eilends fliegt der bote zur wohnung der dame und beginnt dort, auf einem blütenzweig sitzend, zu singen. Als die schöne ihn nach seinem begehr fragt, richtet er seine botschaft getreulich aus. Sie verteidigt sich gegen die vorwürfe und verspricht, den dichter zu erhören; nur soll er keine treue (höfische) liebe von ihr verlangen. Mit dieser frohen nachricht fliegt der kluge vogel zu seinem herrn zurück.

---

[1]) Voßler will in dem tröster gleichzeitig den rivalen sehen, indem er v. 7 *Selha que no vol mon solatz* ... übersetzt: „die spröde, die sich mir versagt". Diese — etwas läppische — rolle des dichters brauchen wir jedoch aus dem gedicht nicht zu erschließen: *solatz* kann ebensogut „unterhaltung, gesellschaft" bedeuten; cf. Levy VII, 772.

Zenker (RF 12, 697) nahm an, Marcabru habe in diesem gedicht eine satire auf die frauen schreiben wollen. Marcabru schildert aber nur einen typ, nämlich die kurtisane, die von der höfischen liebe nichts wissen will und nur die sinnliche kennt, die heute treu und morgen untreu ist.

Im völligen gegensatz zu dieser auffassung steht das doppelgedicht von Peire d'Alvernhe: *Rossignol el seu repaire* . . ., *Ben a tengut dreg viatge* . . . (ausg. v. Zenker nr. IX).

Die nachtigall als botin des dichters fliegt zu der fernen geliebten, die in sehnsucht seiner gedenkt, und bringt ihm frohe botschaft von ihrer unwandelbaren liebe und treue.

Der zusammenhang mit dem gedichte Marcabrus ist ohne weiteres ersichtlich. Hier wie dort haben wir die zweiteilung der gedichte, wobei die teile nur durch den reim unterschieden sind.[1]) Statt des stars finden wir hier die nachtigall als liebesboten, sonst ist fast das gleiche kompositionsschema zu bemerken (vgl. auch Zenker, RF 12, 697.) Die größere wahrscheinlichkeit spricht dafür, daß Peire das gedicht Marcabrus nachgeahmt hat, nicht aber, daß dieses eine satire auf Peires gedicht ist (vgl. Appel, D. Lit. Zeitg. 1901, 2969; Pillet, a. a. o. 15; Vossler, Marcabru s. 51). Das motiv, das Peire und Marcabru behandeln, das motiv des vogels — besonders des sprechenden vogels — als liebesboten, hat wohl keiner von beiden erfunden; es ist ein altes, weit verbreitetes volksliedmotiv (vgl. besonders Savj-Lopez, einleitung; O. Boeckel, Psychologie der Volksdichtung 1902, s. 254 ff.).

Hierher gehört auch das gedicht von Giraut de Bornelh: *Lo doutz chans d'un auzel* (Kolsen nr. 55, Appel nr. 63, dort auch die razo).

Lieblicher vogelgesang führt den dichter von seinem wege ab zu einer hecke, wo er drei mädchen singen hört, die den allgemeinen verfall der sitten beklagen. Davon weiß auch er ein liedchen zu singen; kein reicher und mächtiger

---

[1]) Bei Marcabru: 2 mal (7a◡ 7a◡ 7a◡ 7b◡ 3c 3c 3c 3c 3c 3c 5b◡, Tornada 3c 3c 3c 3c 3c 3c 5b◡). Die reime a und b gehen jeweils durch 7 strophen durch. Bei Peire: 2 mal (7a◡ 7b◡ 7a◡ 7b◡ 3c 3c 5d◡ 3c 3c 5d◡). Die reime sind in den 6 strophen dieselben.

herr verlangt mehr nach ihm, und der könig von Navarra hat ihn sogar überfallen und berauben lassen (s. die razo).

Wir haben hier im grunde genommen ein rügelied vor uns, und zwar in tenzonenform, (ritter und mädchen sprechen abwechselnd je eine strophe), dem nur eine novellistische einkleidung gegeben ist. Damit bildet es die überleitung zur pastourelle, mit der es die anrede *toza* und die einleitung *l'autrier* gemein hat. Römer (s. 25) bezeichnet es deshalb als pastourelle, während es Appel „moralisierende romanze" nennt. — Ob Giraut in den drei mädchen allegorische gestalten darstellen wollte, geht aus dem gedicht nicht mit sicherheit hervor.

Eine ähnliche zwischenstellung nimmt das gedicht von Bertolome Zorzi: *L'autrier quant mos cors sentia* (ausg. Levy nr. 10) ein.

Von der pastourelle unterscheidet es sich durch die bezeichnungen *amic* und *amairitz* für die liebenden, während es die einleitung *l'autrier* mit ihr teilt. — Wiederum haben wir ein gedicht, das nur in das gewand der romanze gekleidet ist. Die hauptsache für den dichter ist zweifellos nicht seine begegnung mit einem liebespaar, sondern die darstellung eines liebesstreites und seiner entscheidung durch Amor, über deren richtigkeit er seine dame befragen läßt. Etwas ähnliches wird uns später bei der eigentlichen versnovelle noch begegnen.

Hierher zu rechnen sind ferner die gedichte des mönches von Montaudon, die den eingang von romanzen zeigen: *L'autrier fui en paradis ...*, *Autra vetz fui a parlamen ...* und *L'autre jorn m'en pogei en cel* (Philippson nr. XII—XIV, Klein nr. 2—4b).

Er erzählt in diesen gedichten, die fingierte tenzonen sind, eine unterhaltung mit Gott über sein leben als mönch und als trobador und berichtet von einer klage der heiligenbilder gegen die frauen, die sich schminken.

Das gedicht von Raimon Escrivan: *Senhors, l'autrier vi ses falhida* (Bartsch, Chrest. 343) ist nur eine obszöne allegorische darstellung eines streites zwischen *cata* und *trabuquet.*

Ähnlich steht es mit dem anonymen gedicht: *L'autrier cuidai aver druda* (Rom. 22, 401), das ein schmutziges gedicht auf eine frau ist, die dem dichter die liebe verleidet hat.

L'autrier fui accaleon ist in der handschrift *tençon* überschrieben. Es ist in wirklichkeit ein lobgedicht auf eine dame Johanna.

2. Pastourellen.

Ähnlich wie in der romanze schildert der dichter auch in der pastourelle — angeblich — eigenes erlebnis. Doch handelt es sich hier um ein zusammentreffen mit einer hirtin, das in der pastourelle ganz konventionell dargestellt wird. Nach einer epischen einleitung folgt die wechselrede zwischen ritter-dichter und hirtin (manchmal hirten). Die letztere ist meist die kluge, weltgewandte dame im hirtinnenkleid, die an geist dem ritter oft weit überlegen ist. Eine ausnahme macht hier nur die pastourelle Marcabrus (*L'autrier jost'una sebissa*), wo ein echtes mädchen aus dem volk mit seinem mutterwitz den spitzfindigen reden des ritters schlagend zu entgegnen weiß. Der reiz lag für die dichter nicht in der darstellung eines erlebnisses, sondern im zusammentreffen von *cortesia* und *vilania;* der feine, höfisch gebildete ritter sollte dem bei all ihrer natürlichen schönheit groben und ungebildeten bauernmädchen gegenübergestellt werden. Seltsam bleibt dabei freilich die klägliche rolle, die der ritter in den meisten fällen spielt. Der dichter macht sich gewissermaßen über sich selbst und seinen stand lustig. Er zeigt uns den vertreter der feinen bildung oft in wenig günstigem licht, z. b. wenn dieser durch trügerische versprechungen die hirtin zu verführen sucht oder gar gewalt anwendet.

Die Provenzalen hatten für diese gedichte die bezeichnung *pastorela* (und *pastoreta*; so aber nur in der lebensbeschreibung Cercalmons, Chabaneau s. 216). Die Leys d'amors (I, 346) unterscheiden außerdem noch *vaquieras*, *vergieras*, *porquieras*, *auquieras*, *cabrieras*, *ortolanas* und *monias*. Von diesen, rein äußerlich nach der art der hirtinnen geschiedenen, gattungen sind nur eine *vaquiera* (von Joan Esteve) und eine sehr schmutzige *porquiera* (Leys d'amors I, 268; Audiau XXV) erhalten.

Die pastourellen beginnen meist mit dem wort *l'autrier*; daher wurden oft gedichte mit diesem umfang als pastourellen bezeichnet, auch wenn sie inhaltlich davon verschieden waren.

Da es sich, wie schon gesagt, um eine ganz konventionelle dichtungsgattung handelt, können wir uns hier, wo es uns nur auf den rein erzählenden teil ankommt, darauf beschränken, die grundform der pastourelle anzugeben und die einzelnen variationen nur anmerkungsweise zu streifen.

Der typus einer pastourelle wäre etwa folgender: an einem schönen morgen im frühling oder sommer reitet der dichter aus, und zwar allein; denn im gegensatz zu all der fröhlichkeit draußen in der natur ist sein herz bedrückt. Die liebe läßt ihn nicht froh werden. Da, plötzlich, hört er hinter einer hecke den heiteren gesang eines mädchens. Er wendet sich vom wege ab und findet eine wunderschöne hirtin, die am bache ihre lämmer hütet. Freundlich erwidert sie seinen gruß, doch sein liebeswerben findet bei ihr kein gehör. Schlag auf schlag weiß sie die gründe des ritters zu entkräften; auch geschenke vermögen sie nicht zu verführen.[1]) Sie zieht ihren bäurischen liebhaber vor, der es ehrlich mit ihr meint. Der ritter erntet für seine bemühungen nur spott und hohn; er soll zu seinen damen gehen, die besser zu ihm passen.[2]) Manchmal erreicht er nach anfänglicher weigerung des

---

[1]) Guillem d'Autpolh, *L'autrier a l'intrada d'abril* (Audiau XXII). Das ist der einzige fall dafür in der provenzalischen lyrik, während es in der altfranzöschen pastourelle sehr häufig vorkommt. Statt des ritters tritt hier ein joglar auf.

[2]) Marcabru, *L'autrier jost'una sebissa* (Déjeanne XXX, Audiau I). Guiraut Riquier, 6 pastourellen (Audiau IX—XIV). Anonym, *L'autrier m'era levat* (Bartsch, Afr. Rom. II, 13), *L'autrer al quint jorn d'avril* (Audiau XXIII). Joan Esteve, *Ogan ab freg que fazia* (Audiau XVII). Das gedicht ist das einzige beispiel einer *vaquiera* und ist bemerkenswert wegen der wendung zum religiösen, die das motiv hier erfährt. Nicht weil sie einen (bäurischen) liebhaber hat, weist die hirtin den ritter ab, sondern weil sie sich Gott gelobt hat: *„De Dieu sui espoza“*. Nach Audiau (s. XV) ist diese wendung des motivs auf das religiöse gebiet bestimmt durch das bestreben der dichter, vorwürfe von sich abzuwenden, weil sie pastourellen dichteten, was als anstößig gegolten haben soll. Hier scheint Audiau aber die Leys d'amors (I, 346) mißverstanden zu haben; *„quar en aquest pecca hom mais“* heißt nicht „in dieser (dichtgattung) sündigt man am meisten“, sondern ... „verfällt man am häufigsten in den fehler, grobe und unanständige worte zu gebrauchen usw. usw.“ Unser gedicht scheint sogar eine parodie auf den religiösen eifer der hirtinnen (vgl. Guillem d'Autpolh) zu sein. Jojos de Tolosa, *L'autrier al dous temps de pascor* (Audiau XXI). Hier bleibt der ausgang offen.

mädchens doch sein ziel[1]), und wenn alle überredungskünste nichts helfen wollen, schreckt er auch nicht vor der anwendung roher gewalt zurück.[2]) Daraus ergibt sich auch ein weiterer grund, weshalb eine hirtin als gegenspielerin gewählt wurde. Die verführung einer dame zu besingen und durch seinen joglar vortragen zu lassen, war einem trobador — außer dem grafen von Poitiers vielleicht — natürlich unmöglich. Es mußte eine andere figur gewählt werden, und diese fand man in der hirtin, der vertreterin der verachteten *vilania*.

Dieses eben angeführte grundthema der pastourelle wird nun noch in mannigfachen variationen behandelt. So findet der dichter einen hirten, der ihm sein liebesleid klagt. Doch wenn die hirtin erscheint, versöhnt sich das pärchen schnell und verspottet nun gemeinsam den ritter.[3]) — Gaston Paris nennt diese art der pastourellen, in denen der dichter nur sein gespräch mit schäfer oder schäferin schildert, ohne selbst um liebe zu werben, „pastourelle désintéressée“. — Dann wieder begegnet der ritter einer hirtin, die vor schmerz über die untreue ihres geliebten schier untröstlich erscheint, die aber doch mit der liebe des stolzen ritters vorlieb nimmt, der selbst erfahren hat, wie weh die untreue tut.[4]) — Joan Esteve verwendet das volkstümliche motiv der „mal-mariée“,[5]) Paulet de Marselha behandelt politische fragen seiner zeit[6]), gedichte von Marcabru und Serveri de Gerona sind weiter

---

[1]) Gavaudan, *Desamparatz ses compaigno, L'autre dia per un mati* (Jeanroy, Gavaudan III u. V). Beide bilden zusammen eine kleine erzählung. Joan Esteve, *L'autrier al gay temps de pascor* (Audiau XV).

[2]) Guiraut d'Espaigna, *Per amor soi gai* (Audiau XVIII, MG 535 anonym).

[3]) Gui d'Uisel, *L'autre jorn cost'una via* (Audiau VI), *L'autre jorn per aventura* (Audiau VIII). Hier hat der dichter durch falsche beschuldigungen gegen seine geliebte den unwillen der hirtin erregt, vor der ihn der schäfer schützen muß, der hier wie in der nordfranzösischen dichtung Robin heißt. Serveri de Gerona, *En may can per la calor* (ausg. v. Kleinert nr. III). Bemerkenswert an dem gedicht ist, daß der hirt seiner geliebten vorwirft, sie habe sich von einem jungen kleriker küssen lassen, den er dafür hängen will. (Vgl. dazu den schwank des grafen von Poitiers.)

[4]) Gui d'Uisel, *L'autrier cavalcava* (Audiau VII).

[5]) *El dous temps quan la flor s'espan* (Audiau XVI).

[6]) *L'autrier m'anav'ab cor pensiu* (MG 514).

nichts als klagelieder über den verfall des rittertums.[1]) Das gedicht *L'autrier lo premier jorn d'aost* von Giraut de Bornelh (Kolsen nr. 56) stellt geradezu eine umkehrung des pastourellenmotivs dar. Der dichter weist die ihm angetragene liebe der hirtin zurück, weil ihm seine ungetreue herrin trotz aller untugenden doch noch höher steht.

Bei der vorliebe der trobadors für gedichte belehrenden inhalts nimmt es nicht wunder, daß dazu auch die form der pastourelle gewählt wurde. In einem tenzonenartigen gedicht von Cadenet[2]) wird scharf *vilania* und *cortesia* geschieden.

In den zuletzt genannten gedichten tritt die episode ritter-hirtin völlig in den hintergrund. Man wählte eben die beliebte form der pastourelle, um den verschiedenartigsten gedanken darin ausdruck zu geben. Den endpunkt dieser entwicklung sehen wir in der bezeichnung pastourelle für ein gedicht — wenn auch vielleicht von einem kopisten —, das mit dieser nichts gemein hat, nämlich die *Pastorela consolan crestiandat contra lo Turc* (Bartsch, Chrest. 437). Später sah man anscheinend ganz richtig den belehrenden zweck durch die einleitung durchschimmern. So ist es vielleicht zu erklären, daß ein ensenhamen fast die gleiche einleitung hat wie eine pastourelle: *L'essenhamen del guarso fach l'an de nostre senhe MCCCXX e VI lo cal fec Cavalier Lunel de Monteg Clerc* (Bartsch, Denkm. 114) beginnt: *L'autrier.* (Vgl. auch die übereinstimmung im natureingang von pastourelle und ensenhamen.)

Schon Gavaudan hatte seine zwei pastourellen zu einer erzählung zusammengeschlossen. Auf diesem wege gingen Serveri de Gerona und Guiraut Riquier weiter.

Serveri de Gerona: *Entre Lerida e Belvis ... Entre Caldes e Penedes* (ausg. v. Kleinert nr. I u. II).

Der dichter beobachtet am bach ein hirtenpaar, das in seinem liebesglück nicht auf die herde achtet, sodaß sie ein dieb davontreiben kann. Er vereitelt den diebstahl, indem er das vieh in einem baumgarten einschließt, und kehrt dann

[1]) *L'autrier a l'issida d'abriu* (ausg. v. Déjeanne nr. XXIX), *Pres d'un jardi encontrey l'autre dia* (ausg. v. Kleinert nr. IV). Hier hütet die hirtin junge pfauen.

[2]) *L'autrier lonc un bosc foillos* (Audiau V).

zum bache zurück, wo er die hirtin laut ihren verlust beklagen hört. Sie fragt ihn, ob er ihre herde nicht gesehen habe, aber er will erst die belohnung für das wiederbringen erfahren, ehe er etwas sagt. Die hirtin verspricht ihm sofort ihre liebe; als sie jedoch ihr besitztum wieder hat, bricht sie leichtfertig ihr versprechen und sagt nur als entschuldigung: „Ich bin ja nicht die erste, die's so macht."

Man erkennt deutlich das bestreben des dichters, der alten form der pastourelle einen neuen inhalt zu geben. Er sucht das verlangen des ritters zu begründen. Wenn er um die liebe der hirtin wirbt, so pocht er dabei nicht auf sein gutes recht als ritter, sondern meint, sie als belohnung für seine, höchst prosaische, tat verdient zu haben.

In der zweiten pastourelle trägt die hirtin dem dichter freiwillig ihre liebe an, um ihren früheren geliebten zu kränken, der sie aus eifersucht geschlagen hat. Doch wie Giraut de Bornelh weist auch Serveri stolz solche falsche liebe zurück, zumal ihn das mädchen schon einmal betrogen hat. Dabei geht er völlig in den belehrenden ton über, wenn er ihr nun seine grundsätze von liebe und treue entwickelt. Bemerkenswert ist, daß in der ersten pastourelle nach der in den tenzonen üblichen art der infant und die vizegräfin von Cardona als schiedsrichter angerufen werden. Hier ist sicherlich nur an eine ehrung der gönner unseres dichters, die in der zweiten pastourelle auch erwähnt werden, zu denken.

Auf dieselbe art und weise sucht auch G u i r a u t R i q u i e r die pastourelle neu zu beleben. Er faßt seine sechs pastourellen (Audiau IX—XIV) zu einem geschlossenen schäferroman zusammen und bringt dabei immer neue variationen der erzählung. Immer wieder versucht er sein glück bei der spröden schäferin. Er trifft sie als junges mädchen, wie sie ihre lämmer hütet, als frau mit einem kleinen kind, als pilgerin und schließlich als witwe mit ihrer erwachsenen tochter in einer ärmlichen schenke. Stets wird er abgewiesen, auch als er rasch entflammt die liebe der tochter begehrt. Ja, er muß sich sagen lassen, daß sein törichtes gebaren schlecht zu seinen weißen haaren paßt.

Wie Serveri bemüht sich auch Guiraut Riquier der starren figur der schäferin wirkliches leben zu verleihen, ohne daß

ihm das völlig geglückt wäre. Zu beachten ist auch hier die wendung des motivs auf das religiöse gebiet, die wir schon bei Joan Esteve fanden.

3. Albas.

Wegen der epischen einleitung gehört hierher auch ein teil der albas:

Anonym: *En un vergier sotz fuella d'albespi,*
Quan lo rossinhols escria (Appel nr. 53 und 54).
Ab la gensor que sia (MG I, 4).
Bertran von Alamano: *Us cavaliers si jazia* (Appel nr. 55).

Ein ritter weilt zur nacht heimlich — im garten der burg oder im gemach der burgherrin — bei der geliebten. Da mahnt ihn der ruf des wächters, der mit dem paar im bunde ist, zum scheiden; denn die *alba*, die morgenröte, zieht herauf. Ritter und dame klagen nun, daß die nacht so schnell vergangen ist, und geloben sich beim scheiden ewige treue. Hier ist die situation noch mehr konventionell festgelegt als in der pastourelle; an ein wirkliches erlebnis des dichters ist natürlich nicht zu denken. Man beachte nur die figur des „treuen" wächters, der den ehebrecherischen ritter vor seinem eigenen herrn warnt! Deshalb wird auch in einzelnen albas auf eine epische einleitung ganz verzichtet; die situation wird eben als bekannt vorausgesetzt. Zu bemerken ist noch, daß die einleitung teils subjektiv den ritter-dichter einführt, teils nur objektiv berichtet.

Zusammenfassung der ergebnisse.

Da die mehrzahl der in diesem abschnitt behandelten gedichte nicht erlebnislyrik, sondern konventionelle und konversationsdichtung darstellt, ist offenbar auch die epische einleitung dieser gedichte mehr oder weniger traditionell festgelegt. Sie ist also zum großen teil für unsere untersuchung von sehr geringer bedeutung. Das trifft, wie wir sahen, besonders für die pastourellen und albas zu, wo die dichter einem ganz bestimmten kompositionsschema folgen. An versuchen, die starren typen zu beleben, hat es nicht gefehlt; meist behielt aber die macht der dichterischen tradition die oberhand. Anders liegen die dinge bei der romanze, die ja

bei den trobadors keine bestimmte dichtgattung war. Hier war der eigenart des dichters eher freier spielraum gelassen. Doch sind auch die romanzen — als erzählung betrachtet — von geringer bedeutung, weil in ihnen naturgemäß das hauptgewicht auf der seite des lyrischen liegt. Eine ausnahme bildet nur der schwank des grafen von Poitiers, der in seiner art in der provenzalischen literatur unerreicht dasteht. Alle diese gedichte — und gerade der schwank Wilhelms — sind jedoch insofern wichtig, als sie uns den schlüssel zum verständnis der provenzalischen einstellung gegenüber der eigentlichen versnovelle in die hand geben. Wie hier, werden wir auch dort bemerken, daß die erzählung an sich den dichtern oft viel weniger wichtig erscheint als die daraus zu ziehende lehre oder moral: die erzählung wird zum träger der belehrung und tritt dieser gegenüber oft sehr stark zurück.

III. Die novas.

1. Roman.

Wenden wir die oben (s. 18) gegebene begriffsbestimmung der novelle auf die novas an, so fallen darunter folgende gedichte:

1. Die novelle vom knappen
2. Castia-Gilos von Raimon Vidal
4. Flamenca
5. Die Papageiennovelle von Arnaut von Carcasses
6. So fo e·l temps ... von Raimon Vidal.

Nach ihrer äußeren einkleidung gehören noch dazu folgende gedichte, die inhaltlich als lehrgedichte anzusehen sind:

7. Abrils issi' e mays intrava ... von Raimon Vidal
8. Lai on cobra sos dregs estatz ... von Peire Guillem
9. La Cour d'Amour
10. Una ciutatz fo ... von Peire Cardinal.

Als einziges gedicht fällt also Jaufre (3.) für unsere betrachtung aus, während die sonst als sittenroman bezeichnete Flamenca hier zu den novellen gerechnet wird.

In **Jaufre** haben wir einen echten abenteuerroman vor uns. Der held, Jaufre, der sohn des Dovon, erbittet sich von könig Artus die erlaubnis, den ritter Taulat von Rogimon verfolgen und bestrafen zu dürfen, der den könig vor der tafelrunde schwer beleidigt hat. Er reitet aus und hat auf seinem wege mancherlei abenteuer zu bestehen: er überwindet den streitsüchtigen Estout von Vertfuel und den besitzer der weißen lanze, der alle bisher von ihm besiegten ritter gehenkt hat, er befreit die armen opfer zweier aussätziger in ihrer verzauberten behausung und entgeht nur mit mühe dem tod, als er den zauber löst und das haus in trümmer sinken läßt. Abends kommt er zum schlosse Monbrun, wo die schöne Brunesentz herrscht. Als er dort nach dem grunde des klagegeschreis fragt, das alles volk zu bestimmten zeiten auf ein zeichen des wächters hin anstimmt, dringen die ritter auf ihn ein und mißhandeln ihn. Ebenso ergeht es ihm am anderen tage, als er trotz seiner liebe zu Brunesentz entflohen ist, mit dem ochsentreiber, der ihn kurz zuvor noch freundlich bewirtet hatte. Erst später wird ihm aufklärung: die treuen untertanen erheben das wehgeschrei aus schmerz über die qualen ihres herrn, den Taulat besiegt hat und jeden monat peitschen läßt, sodaß seine wunden immer von neuem aufbrechen. Jaufre beschließt, auf den unhold zu warten, der bald zurückkehren soll. Inzwischen kämpft er mit einem schwarzen ritter, der stets spurlos verschwindet und geheilt zurückkehrt, so oft er auch besiegt wird, bis er vor dem allerheiligsten in der hand eines eremiten entflieht. Nachdem Jaufre noch einen schweren kampf mit einem riesen siegreich bestanden hat, überwindet er auch Taulat und schickt ihn zur bestrafung zu könig Artus. Er selbst kehrt nach Monbrun zurück und verlobt sich mit Brunesentz; die hochzeit soll aber an Artus' hofe gefeiert werden. Auf dem wege dahin hat der held noch ein abenteuer zu bestehen; dann wird die vermählung mit großer pracht begangen, und das junge paar kehrt nach Monbrun zurück.

Diese reiche haupthandlung wird umrahmt von einer reihe von nebenhandlungen, sodaß das gedicht zweifellos nicht als

novelle, sondern als roman anzusehen ist, worauf auch schon seine länge von nahezu 11000 versen deutet; es scheidet daher aus unserer untersuchung aus.

2. Novellen.

Nicht so einfach ist die entscheidung, ob roman oder novelle, bei **Flamenca** zu treffen. Die folgende gedrängte übersicht des inhalts (das gedicht zählt über 8000 verse, obwohl es nicht vollständig erhalten ist) soll zeigen, daß man darin wohl eine novelle sehen kann.

Flamenca, die tochter des grafen Gui von Nemours, wird mit Archimbaut, dem herrn von Bourbon, vermählt. Die wachsende eifersucht läßt den sonst so vortrefflichen ritter schließlich dahin kommen, seine junge gemahlin in einen festen turm einzuschließen. Die unglückliche lebt darin von aller welt abgeschlossen über zwei jahre; zwei dienerinnen sind ihre einzige gesellschaft. Nur an sonntagen und kirchlichen festen darf sie den turm verlassen und zur messe gehn. Die kunde von ihrer strengen haft dringt auch an das ohr eines jungen ritters, Guillem de Nevers, der versuchen will, die liebe Flamencas zu erringen. Er begibt sich deshalb nach Bourbon, mietet dort ein haus und läßt von hier aus einen unterirdischen gang nach den bädern der stadt anlegen. Inzwischen tauscht er mit einem priester die rollen und liest an dessen stelle die messe. So gewinnt er die einzige möglichkeit, sich Flamenca zu nähern, und kann ihr bei der erteilung des segens das einzige wort: „Ach (*ailas*)!" zuflüstern. Am folgenden sonntag fragt ihn Flamenca nach dem grund seiner klage: „*Que plans*"?, und im verlauf von drei monaten wissen sich die liebenden in dieser durch den zwang geborenen art der verständigung auf eine zusammenkunft in den bädern zu einigen. Flamenca erhält von ihrem, um ihre gesundheit besorgten, gatten die erlaubnis, die bäder zu besuchen, und Guillem führt sie durch den unterirdischen gang in seine wohnung. Tag für tag genießen dort beide in aller heimlichkeit die freuden der liebe (v. 6655).

Das glück verändert Flamencas betragen so sehr, daß es schließlich dem eifersüchtigen Archimbaut auffällt und er

seine gattin nach der ursache dieser veränderung fragt. Sie tadelt ihn wegen seiner grundlosen eifersucht und schlägt ihm vor, ihr die freiheit wieder zu geben, wenn sie ihm schwört, sich selbst ebensogut zu bewahren, wie er es bisher getan habe. Archimbaut geht darauf ein und befreit sie auf grund dieses doppelzüngigen schwures aus ihrer haft. Nun, da er keinen grund zur eifersucht mehr zu haben glaubt, nimmt er sein altes ritterliches leben wieder auf und verwandelt sich wieder in den tüchtigen, beliebten ritter, der er vor seiner ehe war. Sofort teilt Flamenca ihrem geliebten die glückliche wendung ihres schicksals mit. Er kann nun sein einsiedlerleben aufgeben und verläßt nach schmerzlichem abschied Bourbon, um bald als ritter der einladung Archimbauts zu einem turnier folge zu leisten. Dort führt ihn der ahnungslose gatte selbst seiner frau zu und begünstigt so die fortsetzung des an ihm begangenen betrugs. Mit einer breit ausgesponnenen schilderung des turniers, bei dem natürlich Guillem alle gegner in den sand wirft, bricht das gedicht unvollendet ab.

Das eigentlich fesselnde an der erzählung ist nur der erste teil (bis v. 6655), der von den hindernissen erzählt, die sich dem helden in den weg stellen, und uns zeigt, wie die erfindungsgabe eines liebenden sie zu überwinden versteht. Mit dem augenblick, in dem wir die liebenden vereinigt sehen, erlahmt unser interesse; die nachfolgenden ereignisse vermögen uns nicht mehr zu fesseln. Der erneute betrug an Archimbaut erscheint nur als schwaches abbild des ersten, und das gedicht läuft immer mehr in breite schilderungen aus, so daß wir das fehlen des schlusses kaum als mangel empfinden. Schon der herausgeber, Paul Meyer, hatte das empfinden, der zweite teil, der die ereignisse nach der vereinigung der liebenden beschreibt, sei eine auf den ersten aufgepfropfte erzählung: *„C'est comme un second récit enté sur le premier, mais un récit qui n'a plus rien de dramatique."* Wir können ohne weiteres noch einen schritt weiter gehen und sagen: Flamenca ist im grunde eine novelle. Die einheit der handlung, die erzählung einer einzigen begebenheit haben wir in ihrem ersten teil, der deutlich einen abschluß zeigt. Der dichter hat jedoch geglaubt, das gedicht fortführen zu müssen, ohne

daß es ihm dabei gelungen wäre, in der fortsetzung auch nur annähernd die höhe der handlung im ersten teile wieder zu erreichen. Ließen wir den zweiten teil fort, so täte das dem wert des gedichtes keinen abbruch, im gegenteil, dieses weglassen wäre geeignet, seinen wert zu erhöhen.

Aus diesen erwägungen heraus sind wir wohl berechtigt, das gedicht, das auf der grenzlinie zwischen roman und novelle steht, unter den provenzalischen versnovellen zu nennen. Mit diesen hat es außerdem noch gemeinsam, daß in ihm ebenfalls die liebe die treibende kraft ist, während der provenzalische roman — wie Jaufre — neben einer liebesgeschichte eine bunte kette von abenteuern bringt, die das größere interesse des dichters und hörers beanspruchen. Eine starke analogie besteht besonders zur Papageiennovelle von Arnaut von Carcasses. Hier wie dort wird eine dame von ihrem eifersüchtigen ehemann in strengster abgeschlossenheit gehalten und hier wie dort wissen die liebenden alle hindernisse, die sich ihrer vereinigung entgegenstellen, aus dem wege zu räumen. Es ist das alte motiv von der eingeschlossenen braut, wie es besonders in den brautfahrtssagen zu hause ist.[1]) Die mittel sind dabei verschieden, der zweck und das endergebnis sind in beiden fällen die gleichen. Ein anderes band verknüpft Flamenca außer mit der Papageiennovelle noch mit Castia-Gilos von Raimon Vidal. Es ist das die moral, die — im munde des dichters oder einer seiner gestalten — die gleiche in allen drei novellen ist:

Flamenca v. 3819 Ben es fols gilos que s'esforsa
20 De guardar moillier: quar se forsa
Non laill tol, ben lal tolra geinz.
Que non val, som cug, gaire meinz.

7685 Baboins es e folz e nescis,
S'era plus savis que Boecis,
Maritz que son despendre cuja
Que mullier ad amic estuja.

Papageiennov. v. 308 E per los maritz castiar
Que volo lors molhers garar,
10 Que las laisso a lor pes anar,
. . . . que may valra,
E ja negus no y falhira.

---

[1]) Vgl. über die verbreitung in novellen bes. Hilka a. a. o.

Castia-Gilos v. 415 Que gilozia defendatz
A totz los homes molheratz
Que en vostra terra estan;
Que donas tan gran poder an,
Elas an be tan gran poder
20 Que messonia fan semblan ver
E ver messonia eissamen,
Can lor plai, tant an sotil sen.

Vgl. auch die darstellung der eifersucht als krankheit (Flamenca v. 996ff., Castia-Gilos v. 429ff.).

Mit den novas hat Flamenca schließlich noch das starke hervortreten der allegorie gemeinsam.

Zieht man diese enge verknüpfung mit inhalt und moral anderer versnovellen in betracht, so wird man die behauptung, die Paul Meyer in der einleitung zur zweiten ausgabe der Flamenca aufgestellt hat (s. IV): „*Flamenca est un roman de mœurs auquel rien ne peut être comparé dans l'immense littérature romanesque du moyen-âge*" dahin modifizieren müssen: als sittenroman, wie es Paul Meyer bezeichnet, steht das gedicht freilich einzig da, als novelle — und diese bezeichnung dürfen wir ihm wohl nun geben — fügt es sich ohne schwierigkeiten (außer vielleicht seiner ausdehnung) in den rahmen der übrigen versnovellen ein.

Eine weitergehende besprechung des gedichtes erübrigt sich wegen der ausführlichen würdigung, die es bereits vom herausgeber erfahren hat. Es sind nur noch einige bemerkungen über verfasser und abfassungszeit nachzutragen.

Der verfasser des gedichtes ist auch heute noch nicht bekannt. Der in v. 1732 genannte Bernardet kommt als solcher nicht in betracht; P. Meyer gab diese, von ihm aufgestellte, vermutung bald selbst wieder auf. Th. Henckels (MLN 10, 317) machte auf die ähnlichkeit eines gedichtes von Peire Rogier: *Ges en bon vers non posc falhir* (Bartsch, Chrest. 87) mit dem dialog zwischen Guillem de Nevers und Flamenca aufmerksam, wie übrigens auch Appel (Das leben und die lieder des trobadors P. R., Berlin 1882).

Henckels neigte dazu, auf grund dieser ähnlichkeit Peire Rogier die verfasserschaft der Flamenca zuzuerkennen.

Dagegen wandte sich K. Pietsch und zeigte, daß aus zeitlichen gründen Peire Rogier nicht der verfasser sein kann,

daß vielmehr eher an eine nachahmung seines gedichts im dialog der Flamenca zu denken ist (MLN 10, 401—3).

Damit kommen wir auf die frage nach der abfassungszeit des gedichtes. P. Meyer nahm 1220—50 an und stimmte schließlich den ergebnissen von Ch. Revillout (Rdlr 8, 5) zu, der aus der angabe der einzelnen kirchlichen feste mit großem scharfsinn feststellte, daß der dichter dabei an ein bestimmtes jahr gedacht haben muß (Rom. 5, 122). Die aufeinanderfolge dieser feste trifft genau auf das jahr 1234 zu, sodaß das gedicht 1234 oder 1235 entstanden wäre, wozu auch die übrigen zeugnisse stimmen.

Anders als bei Flamenca liegen die dinge bei dem sehr späten roman **Guilhem de la Barra** von **Arnaut Vidal von Castelnaudari**, der im jahre 1318 vollendet wurde. Hier gruppieren sich eine reihe bekannter motive — wie die körperliche besichtigung einer prinzessin durch die werber, der zweikampf zwischen vater und sohn u. a. m. — um einen novellenstoff, der die eigentliche grundlage des romanes abgibt: der held, Guillem, muß wegen der sträflichen neigung, die ihm die königin von Serra, die gattin seines lehnsherrn, entgegenbringt, aus dem lande fliehen. Er nimmt seine beiden kinder, einen knaben und ein mädchen, mit sich, trennt sich aber dann von ihnen. Nach vielen jahren wird er unerkannt der erzieher seiner enkel im hause seiner tochter und tritt im zweikampf seinem sohne gegenüber, der ihn erst an seinem schlachtruf „Barra“ erkennt. Alles wendet sich zum guten; die königin gesteht ihre schuld freiwillig ein, und Guillem wird in seine alten rechte wieder eingesetzt.

Daß diese episode ursprünglich eine selbständige erzählung darstellte, wird wahrscheinlich gemacht durch die erzählung vom grafen von Antwerpen im Decameron (II, 8). Beide entsprechen einander — außer in den namen und dem schluß — so vollständig, daß hier unbedingt eine abhängigkeit bestehen muß. Eine möglichkeit dabei ist, daß Boccaccio den roman Arnauts gekannt und ihm den stoff seiner novelle entnommen hat; bei der verbreitung des motivs (vgl. Landau, s. 69—70, 116—18 und 141) und den änderungen, die beide dichter vorgenommen haben, ist es jedoch wahrscheinlicher, daß die episode bei Arnaut und die novelle Boccaccios auf eine gemein-

same quelle zurückgehen. Arnauts vorlage müßte dann eine versnovelle gewesen sein, ob freilich eine provenzalische oder eine französische, steht dahin. (Vgl. auch P. Meyer in der ausgabe, Sdat, P. 1895, s. XXXVIII—XLVII).

Es muß hier noch das bruchstück eines gedichtes erwähnung finden, das einen novellenstoff zu enthalten scheint: **Lo coms de Tolosa.** Erhalten sind 72 zehnsilber, die durchgereimt sind (Suchier, Prov. Denkm. s. 309).

Den inhalt bildet ein gespräch zwischen einem grafen und einer königin, die dieser liebt. Vergebens hat er bisher um gegenliebe geworben; nun erklärt er ihr nochmals seine glühende liebe und wirft ihr vor, sie habe sein herz gestohlen. Die königin weist ihn wiederum ab. Da beklagt er bitter sein schicksal und verflucht seine augen, die ihm solche schönheit gezeigt haben, ohne daß er jemals auf erfüllung seiner sehnsüchtigen wünsche hoffen kann.

Wie die laissenform schon vermuten läßt, gehört das bruchstück keiner selbständigen novelle an, sondern bildet den teil eines epos. Suchier (Prov. Denkm. s. 552) vermutete, daß dessen titel etwa „Lo coms de Tolosa“ oder „Bernatz de Tolosa“ lautete und daß es die älteste bearbeitung der sage vom grafen von Toulouse darstellte, weil das englische gedicht „The Erl of Tolous and the Emperes of Almayn“ auf eine provenzalische quelle hinweist. Der geschichtliche kern der sage liegt in der liebe des grafen Bernhard von Toulouse und Barcelona zur schönen kaiserin Judith. Auf der reichsversammlung zu Diedenhofen (831) bat dieser ihren gemahl, Ludwig den Frommen, um die erlaubnis, einem verleumder im zweikampf gegenübertreten zu dürfen, der die kaiserin unlauterer beziehungen zu Bernhard bezichtigt hatte (G. Lüdtke, beilage XI).

Als episode eines größeren gedichtes wäre das bruchstück nur dann in unsere betrachtung einzubeziehen, wenn dieses gedicht eine novelle war. Die untersuchung von Lüdtke weist jedoch darauf hin, daß hier eher ein epos oder roman vorlag, wenn unser gedicht überhaupt zu dem sagenkreis um den grafen von Toulouse gehört, was G. Paris (s. 24) bezweifelt.

Wie in Flamenca, so ist auch in der **novelle vom knappen** die liebe die treibende kraft. Sie steht in der hand-

schrift, die auch Daurel et Beton enthält, zwischen gedichten religiösen inhalts. Deshalb mag der schreiber wohl bedenken gehabt und die abschrift nach ca. 50 versen abgebrochen haben. Über den dichter und die abfassungszeit ist aus dem bruchstück nichts zu ersehen, doch können wir für diese wohl das 13. jahrhundert ansetzen: die handschrift stammt aus der mitte des 14. jahrhunderts, Daurel et Beton ist vermutlich gegen ende des 12. jahrhunderts verfaßt. (P. Meyer, l. c. s. XXVIII und LXX).

Der inhalt des bruchstücks ist folgender: ein edler und angesehener ritter lebt in glücklicher ehe mit seiner schönen gattin. In seinem dienst steht ein junger knappe, der die jetzige herrin schon lange liebte, als sie noch unverheiratet war. Ihre heirat hat ihn daher schwer betroffen; er sinnt tag und nacht auf eine gelegenheit, ihr insgeheim seine liebe zu gestehen. Diese gelegenheit ergibt sich bald. Als sein herr eines tages über land reiten muß, eilt der knappe zur dame und gesteht ihr seine liebe, die er ihr nur aus furcht vor abweisung solange verheimlicht hat. Wenn er vielleicht die passenden worte nicht gefunden hat, so soll ihm die herrin deswegen nicht zürnen und ihn zurückweisen; die übergroße liebe läßt ihn so sprechen.

Hier bricht die handschrift ab; der ausgang der novelle ist unbestimmt. P. Meyer neigt der ansicht zu, die bitte des knappen finde gehör. Die art, in der die dichter der Flamenca, des *Romanz de un chivaler e de sa dame e de un clerk* (Rom. 1, 69ff.) und schließlich Boccaccio (Dec. VII, 7) diesen stoff behandelt haben, macht allerdings eine solche lösung wahrscheinlich.

Zu beachten ist der subjektive zug, der sich fast in allen versnovellen findet: der dichter ist entweder selbst an der handlung beteiligt, oder er hat wenigstens die geschichte erzählen hören und gibt sie genau so wieder, wie z. b. in unserem gedicht:

v. 2 Unas paucas novas que ay
Auzidas dire, non a gayre;

und zwar will der verfasser das gehörte nur in verse gebracht, sonst aber nichts geändert haben:

v. 4 Mas riman lo vos vulh retraire.

Wir haben das wohl als — etwas ungeschicktes — bemühen eines dichters aufzufassen, der dadurch und durch die verlegung des schauplatzes in die unmittelbare nachbarschaft (v. 5) seiner novelle den anstrich unbedingter wahrheit geben wollte.

Die mängel einer charakteristik treten besonders bei der darstellung des ritters und seiner gemahlin in erscheinung, wo an die stelle von eindeutig bestimmenden attributen eine häufung von adjektiven getreten ist, die in ihrer gesamtheit nichts besagen als vollkommen im sinne der höfischen anschauung:

v. 6 ... un cavalier ric e proos
Ondrat home de gran linatge
E joves e de bel estatge;
Ez ac molher a son talent
10 Corteza dona et avinent
Bona e bela e ondrada.

Der einzige charakteristische zug ist, daß die ehegatten in glücklicher ehe leben (v. 12).

Ein mensch von fleisch und blut gegenüber diesen schemen ist nur der junge knappe. Ihn weiß der dichter seinen zuhörern menschlich näher zu bringen, indem er sie an seinem schmerz über den verlust der heimlich geliebten teilnehmen läßt (v. 20).

Von feiner beobachtungsgabe zeugt auch die szene, in der der knappe seine liebe gesteht. Lange hat er auf diesen augenblick gewartet. Endlich ist die gelegenheit gekommen; er eilt zu der geliebten. Doch als er vor ihr steht, entfällt ihm der mut; er weiß nicht, wie er sein anliegen vorbringen soll. Daher redet er die dame immer wieder von neuem an:

v. 36 „Pros domna-, leials-, vertadeira-,
Franca-, fina- e de bon aire ...

Ehe er noch von seiner liebe gesprochen hat, entschuldigt er sich schon, daß er vielleicht nicht die richtigen worte findet; daran ist aber nur die übergroße liebe schuld. Jetzt endlich hat er den faden gefunden und enthüllt der herrin nun in fließender rede das geheimnis seines herzens:

v. 45 Dona, lonc temps vos ay amada
Ins en mon cor d'amor celada

Que may non auzi descubrir
Mon cor per paor de falhir.
Can mi pensava la beutat
. . . .“

Abgesehen von einigen weitschweifigkeiten, wie die gänzlich unnötige erklärung

v. 27 (Un jorn avenc que·l cavalier)
C'avia la dona per molher,

die wir wohl als flickvers anzusehen haben, ist das gedicht in leichtem, flüssigen stil geschrieben, und es ist zu bedauern, daß nur dieses kurze bruchstück erhalten ist. Der vers ist der 8-silbler der novas; männliche und weibliche reimpaare stehen dabei in unregelmäßigem wechsel.

Eines der anziehendsten erzeugnisse der provenzalischen novellistik ist die **Papageiennovelle** von **Arnaut von Carcasses** (*Dins un verdier de mur serat*). Der verfasser nennt sich selbst am schluß seines gedichtes: *So dis n'Arnautz de Carcasses* (v. 306). Diese erwähnung ist zugleich die einzige; keine biographie und keine urkunde spricht von unserem dichter, kein trobador erwähnt ihn in seinen gedichten. Alle bisherigen angaben über seine lebenszeit und die angebliche beliebtheit der novelle im mittelalter lassen sich durch nichts begründen, wie Savj-Lopez nachweist.[1])

Als heimat des dichters nimmt Savj-Lopez das dörfchen Carcasses in der grafschaft gleichen namens an. Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir die abfassung der novelle um die mitte des 13. jahrhunderts setzen. Baist (l. c. s. 358) hat gezeigt, daß der papagei dem frühen mittelalter unbekannt war, sodaß noch am anfang des 12. jahrhunderts der papagei in den „Sieben weisen Meistern“ im abendland durch die elster ersetzt wird. Die ersten belege für das vorkommen im Provenzalischen fallen in den anfang des 13. jahrhunderts. Guillem Augier Novella nennt 1209 in einem descort frau Azalais de Boyssazo „*Bels papagais*“, „welcher versteckname offenbar der gleichen vokale wegen (*Azalais-papagais*) gewählt ist“ (J. Müller, l. c. s. 16), aber doch eine kenntnis des vogels voraussetzt.

---

[1]) A. a. o. s. 40. Bemerkenswert, weil er hier zeigt, wie leichtfertig oft solche behauptungen aufgestellt und dann ohne jede prüfung von anderen übernommen und bestätigt werden.

Das gleiche gilt für Augiers zeitgenossen (er dichtete nach Chabaneau, s. 352, von 1200—11) Guiraut de Calanson; in dessen gedicht: *Ara s'es ma razos vouta* (MG 338) wird eine dame, vielleicht dieselbe Azalais, angeredet: *„Papagai de vos amar me lai.“*

Als bote seines herrn, des ritters Antiphanor, kommt ein kluger papagei in den garten eines schlosses, der ringsum von hohen mauern eingeschlossen ist. Dort findet er die gattin des burgherrn, um deren liebe Antiphanor wirbt. Mit klugen worten, in denen sich die ganze spitzfindigkeit der höfischen liebesdoktrin mit versteckter drohung paart, weiß der geflügelte bote die anfängliche abweisung der dame in freudige zustimmung zu verwandeln. Sie gibt ihm freiwillig als liebespfänder ring und goldene schnur. Voll freude fliegt darauf der papagei zu seinem herrn zurück und berichtet von dem glücklichen erfolg seiner werbung, wobei er nicht vergißt, sein eignes verdienst ins rechte licht zu setzen. Er hat auch schon einen plan ersonnen, der ein zusammentreffen der liebenden ermöglichen soll. Um die wächter vom tor der mauer, die um den garten gezogen ist, wegzulocken, will er feuer an das schloß legen. Antiphanor ist mit dem vorschlag seines klugen gefiederten dieners einverstanden; als fein gebildeter ritter läßt er jedoch erst die dame seines herzens um ihre zustimmung bitten. Da sie auch keinen anderen rat weiß, erklärt sie dem papagei ihr einverständnis. Er fliegt zurück, holt seinen herrn und nimmt in einem eisernen topfe griechisches feuer mit. Vor der mauer läßt er Antiphanor zurück und läßt sich von der dame die schlüssel zur burg aushändigen.[1]) Diese kann sich nicht genug über seine klugheit wundern und spendet ihm reiches lob. — Alles geschieht, wie es der papagei vorausgesehen und beabsichtigt hat. Als die wächter die burg an allen vier ecken brennen sehen, stürzen sie fort, um das feuer

[1]) „Quandoque bonus dormitat Homerus“: auf einmal braucht der papagei schlüssel. Dabei zündet er die burg von außen an! v. 271/2: *„De las la tor prop del terrier | Lor vay metre foc al solier“*. — An die schlüssel zur tür in der mauer ist nicht gedacht; es heißt in v. 263—65 ausdrücklich: *„Las claus del castel ai pres mi | Vec las vos sus aquest cossi | Anatz metre foc al castel“*. Dazu stimmt auch, daß die dame die tür selbst öffnet, v. 276/7: *E la dona venc al portal | Et a ubert ...*

zu löschen. Antiphanor kann inzwischen unbehelligt in den garten eindringen, wo ihn seine dame sehnlichst erwartet. Die beiden liebenden halten sich nicht bei langen vorreden auf, sondern genießen die kurze zeit des glückes, die ihnen vergönnt ist. Sie geht schneller vorüber, als sie denken. Das feuer wird rasch mit weinessig gelöscht, und der treue papagei kommt, um die liebenden zum scheiden zu mahnen. Trotz aller eile, die geboten ist, fragt Antiphanor als treuer ritter noch nach den befehlen seiner herrin und reitet nach kurzem abschied davon.

Gab bei der vorigen novelle der dichter an, er habe die geschichte erzählen hören, so will Arnaut selbst zeuge der unterhaltung zwischen dame und papagei gewesen sein (v. 3). Diese subjektive färbung seiner novelle gibt aber der dichter am schluß auf, wenn er sagt, er habe die novelle gedichtet, um den eifersüchtigen ehemännern zu zeigen, daß auch die strengste abschließung einer frau nutzlos ist; ein liebhaber findet doch seinen weg zu ihr.

v. 306 So dis n'Arnautz de Carcasses
Que precx a faitz per mantas res
. . . . [1])
E per lo maritz castiar
Que volo lors molhers garar
10 Que las laisso a lor pes anar
. . . que may valra [2])
E ja degus no y falhira.

Der herausgeber der novelle, P. Savj-Lopez, hat auch der quellenfrage eine eingehende untersuchung gewidmet. Wir können uns daher hier im wesentlichen damit begnügen, seine ergebnisse kurz zusammenzufassen und nur einzelheiten nachzutragen.

Aus dem namen Antiphanor, der verwendung des griechischen feuers und der rolle des papageis schloß man allgemein auf einen griechischen ursprung der novelle. [3]) Der

[1]) Coulet schlägt vor: *Del plazen papagei cortes.*

[2]) Ders.: *E ses gachas q. m. v.*

[3]) So Raynouard, Choix 275; Bartsch, Grdr. 21; Stimming s. 13. H. Brinkmeyer, Die provenz. troubadours als lyrische und politische dichter, Göttingen 1882, begnügt sich (s. 22) damit, wort für wort das urteil Raynouards über das gedicht zu übersetzen, ohne irgendwie auf seine quelle zu verweisen.

name Antiphanor wird aber in keinem verzeichnis griechischer eigennamen erwähnt, es liegt daher die vermutung nahe, daß er eine neubildung nach dem muster der griechischen namen auf *-or* ist, von denen die namen der tafelrunde des königs Artus wimmeln. Dieses argument für den griechischen ursprung der novelle fällt also weg.

Noch geringere beweiskraft hat die erwähnung des griechischen feuers, das im mittelalter allgemein bekannt war.

Nicht so einfach gestaltet sich die widerlegung der annahme einer griechischen quelle bei der frage des papageis. Zweifellos geht seine rolle im mythos und märchen auf orientalischen ursprung zurück. Savj-Lopez zeigt aber (s. 9 ff.) an einer großen zahl von beispielen, daß sprechende vögel — und insbesondere auch papageien — in der dichtung des mittelalters weit verbreitet sind, und zwar meist als liebesboten.[1]) Die bekanntesten beispiele aus der trobadorpoesie sind die oben behandelten romanzen von Marcabru und Peire d'Alvernhe, die zugleich der novelle am nächsten kommen.

Schließlich gibt der herausgeber noch belege für die verbreitung des motivs von den brandstiftenden vögeln, das sich allenthalben im sagen- und märchenschatz der völker wiederfindet,[2]) und kommt zu dem schluß, daß dem dichter der Papageiennovelle eine bestimmte quelle nicht vorlag. Er nahm

---

[1]) Vgl. zu den bei Savj-Lopez gegebenen belegstellen noch: Blandin de Cornouailles, v. 1897 ff. (Rom. 2, 170). E quant foron pres d'un castel, / Auen aossir un cant d'auzel / Che disia en son cant: ... Der vogel gibt dort Blandin und seinem gefährten Guilhot de Miramar den rat, einen bestimmten weg einzuschlagen; dann würden sie ein großes abenteuer erleben. — In ähnlicher weise führt ein papagei — allerdings ohne zu reden — den dichter in den noves rimades des Katalanen Guillem Torella (Milà y Fontanals, Poètes catalans). — In der rolle des werbers erscheint der papagei auch bei könig Denis von Portugal. (Das liederbuch des königs D. v. P., hrsg. von Henry R. Lang, Halle 1894, nr. LVII.) — Vgl. auch: Le conte des trois perroquets, P. Meyer, Rom. 16, 565—69; Jan te Winkel, Rom. 19, 109—12.

[2]) A. Jeanroy weist in AdM. 14, 210 darauf hin, daß eine brandstiftung zu ähnlichem zwecke wie in der Papageiennovelle schon in der Comoedia Milonis von Matthieu de Vendôme vorkommt. Dort wird eine frau von ihrem manne überrascht, als der liebhaber bei ihr weilt. Sie verbirgt diesen in einer truhe und zündet das haus an. Während nun der mann das feuer löscht, schafft sie die truhe aus dem hause.

vielmehr die bekannten motive: „vogel als liebesbote“ und „vogel als brandstifter“ auf — ob er auch an das motiv der fernliebe gedacht hat, ist nicht klar ersichtlich — und verknüpfte sie durch unterordnung unter einen leitenden gedanken zu einer festen, dramatisch belebten einheit. Diesen leitgedanken spricht er selbst am ende der novelle aus. Es ist im grunde das alte märchen- und sagenmotiv von dem in einem turm eingeschlossenen mädchen, wie wir es in den brautfahrtssagen und im deutschen märchen (Rapunzel, jungfrau Maleen)[1]) finden, das hier in seiner fortbildung vorliegt: der ehemann schließt seine frau aus eifersucht ein. Die bekannteste parallele zu unserer novelle bildet in dieser beziehung die bereits besprochene Flamenca. Für die weite verbreitung dieses motivs in der provenzalischen literatur zeugt außerdem sein vorkommen in den razos. So heißt es bei Guillem de Cabestany (III, Chabaneau 307):

E fon dich an Raimon de Castel Rossilhon qu'en Guillems amava sa molher et ela lui. Don el s'engelosi d'ela e de lui. E serret la sus en una tor, e fetz la fort gardar . . .

und bei Bernart de Ventadorn (Chabaneau 218):

. . . e quan lo vescoms s'en aperceup . . . fetz fort serrar e gardar la dompna.

Auf historische wahrheit machen gewiß auch diese erzählungen keinen anspruch. Doch scheint die abschließung und bewachung der frauen wirklich vorgekommen zu sein, wie wir aus den gedichten des grafen von Poitiers und Marcabrus (s. oben s. 23 und 29) ersehen können.

Dagegen kommt eine entlehnung des motivs der alba für unsere novelle kaum in betracht. Abgesehen davon, daß die frage des ritters nach weiteren befehlen seiner herrin in den uns erhaltenen albas nicht vorkommt — wohl aber im deutschen tagelied —, steht die abschiedsszene in der novelle in ihrer gedrängten kürze in schroffem widerspruch zur reinen lyrik der alba.

Die novelle zeichnet sich aus durch einen leichten, flüssigen stil; mühelos gleiten die verse dahin. Der vers ist wiederum

[1]) Vgl. Bolte und Polívka: Anmerkungen zu den kinder- und hausmärchen der brüder Grimm, 3 bde. L. 1913/18, I, 97; III, 443 und Hilka.

der gewöhnliche 8-silbler, hier mit ausschließlich männlichen reimen. Auffällig ist, daß dreimal die verspaare nicht innegehalten werden, indem 3 verse denselben reim zeigen. (v. 194—196 : *-ay*, v. 301—03 : *-etz*, v. 308—10 : *-ar*.) Savj-Lopez nahm deshalb an diesen stellen lücken im text an, die jedoch der sinn — mit ausnahme der letzten stelle — nicht unbedingt fordert. Wir hätten also hier, wenn die überlieferung richtig ist, ein beispiel von reimwiederholung, wie sie die Leys d'amors als fehlerhaft rügten (vgl. oben s. 16).

Coulet (l. c. s. 314) will aus diesem fall schließen, daß die novas rimadas ursprünglich gar nicht paarweise gereimt waren, sondern auch versgruppen von 3 gliedern und alleinstehende verse zuließen. Die Leys entschuldigen das aber ausdrücklich nur, wenn zitate in das eigentliche gedicht verflochten werden. Als beispiel führt Coulet Castia-Gilos v. 234 an, der allein steht:

v. 231 E dis: Bela dona plazen,
Ve·us aisi vostr'amic coral,
E, per Dieu, no·m tenguatz a mal.
C'uey ai per vos l'anar laissat ...
35 De mosenhor, a qui fort peza;
Mas l'amors qu'en me s'es empreza ...

Ferner glaubt er v. 419 als nachträglichen zusatz erkennen zu können:

v. 418 Que donas tan gran poder an,
Elas an be tan gran poder
20 Que messonia fan semblan ver
E ver messonia eissamen.

Schon die beiden folgenden verse hätten Coulet sagen können, daß hier sicherlich bewußte wiederholung um der künstlerischen wirkung willen, nicht nachlässigkeit eines kopisten, zu grunde liegt.

Dieser beleg fällt also aus, und nur auf grund des einen verses (234) eine neue theorie aufstellen zu wollen, erscheint doch gefährlich, zumal die Leys d'amors von alleinstehenden versen in novas rimadas überhaupt nicht sprechen.

Die handlung der novelle ist in klaren strichen gezeichnet; eins ergibt sich folgerichtig aus dem anderen. Bei nebensächlichkeiten hält sich der dichter nicht unnütz auf. Wo sie

zum verständnis unbedingt erforderlich sind, tut er sie mit ein paar knappen bemerkungen ab. So schildert er Antiphanor, wie er von seinem papagei begleitet zur burg reitet

v. 235 Tan cavalguero per vigor
Que la nueg foro prop la tor

und weist dabei gleichzeitig unauffällig auf die große entfernung hin, die beide zurückzulegen haben. Auch wo, wie besonders im ersten teil, längere reden vorkommen, wirken sie nie ermüdend. Schlag auf schlag folgen sich rede und gegenrede; oft scheinen sich die beiden redenden — dame und papagei — ins wort zu fallen. Im aufbau dieses dialogs zeigt Arnaut eine feine psychologische beobachtungsgabe.

Der papagei grüßt die dame höflich und bringt seine botschaft vor: „Mein herr, der trefflichste aller ritter, ein königssohn, der schon für euch im turnier um dem siegespreis gekämpft hat, Antiphanor, schickt mich zu euch. Er fleht euch an, ihm eure liebe zu schenken. Sein herz ist krank vor sehnsucht nach euch; kein arzt kann ihm helfen, nur ihr könnt ihn heilen: durch das geschenk eurer liebe. Nur euch allein will er lieben und eher durch euch sterben, als in der liebe einer anderen dame glücklich leben.“ Wie stolz muß jede dame sein, von einem solchen ritter geliebt zu werden! Zunächst scheinen freilich all die schönen worte des papageis vergeblich zu sein. Die dame ist bestürzt und beleidigt zugleich, daß der vogel ein solches ansinnen an sie zu stellen wagt; sie liebt einzig und allein ihren gatten und sollte eigentlich den boten ob seiner unverschämten reden aus dem garten jagen lassen. Aber der kluge vogel hat ihr interesse erweckt; ihre entrüstung weicht der neugierde, und sie läßt sich mit ihm in ein wortgefecht ein, in dem ihr natürlich der papagei weit überlegen ist. „Euren gatten könnt ihr ja öffentlich lieben“, erwidert er ihr, „daneben aber müßt ihr den treuen liebhaber, der sonst vor liebessehnsucht stirbt, heimlich erhören. Erst diese liebe ist die wahre und echte.“ Diese spitzfindige auslegung ist der dame zu hoch; ihre bewunderung für den klugen verführer steigt immer mehr:

v. 55 „Papagay, trop es parliers,
Par me, si fossetz cavaliers
Que jen saupratz dona prejar.“

Auch sie wird nun in ihrer treue wankend. „Wie kann ich denn meinem gatten die treue brechen, die ich ihm gelobt habe? Und wenn sich liebe nicht um eide kümmert, wenn sie nur dem verlangen folgt, wie du sagst,[1]) so habe ich dich mit deinen eigenen waffen geschlagen: ich liebe eben meinen gatten und will keinen anderen liebhaber.“ Mit diesem triumph will sie aber nur ihre unsicherheit verbergen; denn gleich folgt die frage:

v. 70 „Com auzatz dir aital erguelh
Qu'eu am la on mon cors non es?“

Der papagei merkt sofort seinen vorteil; er fühlt, daß die dame innerlich schon durch seine gründe überzeugt ist, sie aber zu ihrer eigenen rechtfertigung noch einmal bestätigt sehen möchte. Daher nimmt seine rede jetzt den überlegenen tonfall eines lehrers an, der einem schüler dinge, die dieser längst kennen müßte, noch einmal erklärt: „Wenn ihr mir doch nur zuhören wolltet, ohne euch unnötig zu erregen! Ihr würdet selbst darauf kommen, daß ihr meinen herrn Antiphanor lieben müßt. Ihr liebt euren gatten? Gut, das dürft und sollt ihr auch; daneben aber müßt ihr dem armen liebenden gnädig sein. Vergeßt ihr denn ganz, wodurch die heldinnen der romane so berühmt geworden sind?

v. 82 Pauc vos membra de Blancaflor
C'amet Floris ses tot enjan,
Ni d'Izeut que amet Tristan,
5 Ni de Tisbes cant al pertus
Anet parlar ab Piramus,
C'anc nulhs hom no l'en poc gardar;
En lieys vos podetz remirar.“

Nach diesem versteckten, aber deswegen um so wirkungsvolleren appell an die weibliche eitelkeit folgt der offene an das mitleid mit dem armen verliebten und schließlich als stärkstes geschütz die drohung mit der rache des liebesgottes und seiner eigenen:

v. 89 „Cal pro y auretz, s'Antiphanor

[1]) Die anrede an den papagei ist ebenfalls *vos*. Der besseren unterscheidung wegen ist dafür überall das deutsche „du“ eingesetzt, das uns auch natürlicher klingt.

v. 90 Languis per vostr'amor ni mor?
Lo dieus d'amor e sas vertutz [1])
Say que vo·n rendran mals salutz
Et yeu meteys, que dezir n'ay
5 De vos tot lo mal que poiray,
S'en breu d'ora no m'autreyatz
Que, s'el vos ama, vos l'amatz."

Es hat nur noch dieses anstosses bedurft, um den ohnehin schwachen widerstand der dame zu brechen. Als echtes weib will sie natürlich ihre niederlage nicht zugeben und sucht sie zu bemänteln: „Wenn ich nachgebe, papagei, so tue ich das nur deinetwegen, weil du gar so schön reden kannst. Außerdem hast du mir soviel schönes von deinem herrn erzählt, daß ich wirklich neugierig auf ihn geworden bin. Um deiner schönen worte willen will ich ihm meine liebe schenken."

Nun kann sie selbst die zeit nicht erwarten, daß Antiphanor ihre botschaft erhält. „Beeile dich," sagt sie zum papagei, „und bringe deinem herrn diesen ring und diese goldene schnur als geschenk und zeichen meiner liebe; ich erwarte dich wieder hier im garten."

Die in dieser ersten szene gegebene charakteristik des papageis wird treu durchgeführt. Er bleibt auch weiterhin der träger der handlung. Von ihm stammt der plan, durch den brand der burg die wächter vom gartentor wegzulocken nnd so Antiphanor das eindringen zu ermöglichen. Er fliegt unverdrossen und mit größter schnelligkeit zwischen der burg seines herrn und dem garten hin und her; er führt Antiphanor zu der geliebten und trägt dabei selbst in seinen krallen den eisernen topf mit dem griechischen feuer. Dann holt er die schlüssel zur burg, legt an vier stellen feuer an und warnt schließlich die liebenden vor der gefahr der entdeckung; kurz, er ist der eigentliche führer der handlung, nicht sein herr Antiphanor, der sich in allen stücken seiner meinung unterordnet. Der kluge vogel ist auch von seinem werte voll und ganz überzeugt und versteht es meisterlich, sein verdienst ins rechte licht zu rücken:

[1]) Dabei sind „vertutz" wohl als allegorische gestalten, die personifikationen der vier tugenden der liebe, aufzufassen.

v. 137 . . . „Senher, jamays
Non er noiritz tals papagays
Que tan diga per son senhor
40 Com yeu ai dig per vostr'amor."

Dabei ist er auch nicht ganz frei von eitelkeit. Um seine unentbehrlichkeit zu zeigen, gibt er sich zunächst den anschein, keinen rat zu wissen, und läßt seinen herrn erst überlegen:

v. 153 „Mas jes no say per cal razo
Non prenguam sonh ni ochaizo
5 Que puscam el verdier intrar;
Jes no vos en say cosselhar."

Ehe aber Antiphanor noch ein wort erwidern kann, fährt er fort:

v. 157 „Mas yeu metrai foc a la tor
Et al solier . . ."

Ebenso schauspielert er dann bei der dame. Man beachte dabei den feinen unterschied: seinem herrn gegenüber kann er sich als treuer diener schon erlauben, von gemeinsamen sorgen und plänen (*prenguam, puscam* . . .) zu sprechen; diese vertraulichkeit gestattet er sich aber in der anrede an die dame nicht:

v. 187 „Dona, e no y sabetz cosselh?"

Sie hat so unbegrenztes vertrauen zu der klugheit des vogels gewonnen, daß sie ihm antwortet:

v. 188 „Jeu no, e no m'en meravelh
Se vos cosselh non y sabetz."

Geschmeichelt antwortet er in bescheidenem stolz:

v. 190 „Si fas, dona; ar m'entendetz"

und entwickelt ihr seinen plan. Dafür erntet er auch uneingeschränktes lob.

Neben dieser hauptfigur müssen naturgemäß die übrigen personen stark zurücktreten. Sie spielen gewissermaßen die nebenrollen in einem „gastspiel-" oder „rollenstück", die absichtlich nicht gut besetzt werden, um die kunst des großen schauspielers in der rolle stärker ins auge fallen zu lassen.

Antiphanor und die dame sind „der ritter" und „die dame" der höfischen gesellschaft. An ihnen zeigt sich der starke einfluß, den die konventionelle dichtung, wie auf jeden

dichter, so auch auf Arnaut ausübte. Wie Guillem de Nevers in Flamenca verliebt sich Antiphanor in eine dame, weil das eben für einen jungen ritter zum guten ton gehört und ihm gleich ein anderes ansehen gibt, zumal wenn die dame von ihrem eifersüchtigen gatten streng bewacht wird. Er reitet für sie in die schranken und glaubt damit ein anrecht auf ihre liebe erworben zu haben, wobei er sie und sie ihn kaum kennt. Im übrigen läßt er seinen klugen papagei für sich handeln.

Gleich Antiphanor ist auch die dame völlig kind ihrer zeit, oder besser, produkt der höfischen „konversationspoesie.“ Nachdem sie einmal für die liebe gewonnen ist, bewegt sich ihr denken und reden gänzlich in der begriffswelt der minnedichtung. Hat sie noch kurz zuvor ihren gatten als *del mon lo plus aibit* bezeichnet, so willigt sie jetzt unbedenklich ein, ihn zu betrügen, *ab mal grat que n'aya'l gilos* (v. 206), wenn selbst seine burg dabei in rauch und asche aufgeht. Dieser umschwung, und besonders dieser schnelle umschwung, ist eben nur zu verstehen aus dem gedankenkreis des minnesangs.

Eine zeitliche festlegung der novelle verbot sich für den dichter wegen des märchenhaften elements, das durch die mitwirkung des papageis hineingetragen wurde; doch gibt er eine gute umweltschilderung. Mit einigen scharfen strichen zeichnet er ein klares bild des schauplatzes: an die burg mit dem bergfried schließt sich der garten an, rings von hohen mauern umgeben. Tag und nacht gehen draußen die wachen auf und ab und rufen sich bei der ablösung gegenseitig an.

Sehen wir von einigen — meist durch die literarische tradition begründeten — mängeln der charakteristik ab, so läßt sich abschließend sagen, daß Arnaut seinen stoff in freier und durchaus origineller art gestaltet und ihm eine folgerichtige entwicklung gegeben hat.

Der ausgabe der papageiennovelle liegt die fassung der handschrift R zugrunde. Daneben ist noch eine andere in einer handschrift J erhalten. (Hrsg. von E. Stengel, Riv. di fil. rom. I, 36.) Diese folgt R bis zum bericht des papageis über seine erfolgreiche mission (v. 140 der ausgabe; es ent-

sprechen sich v. 124 in J und v. 129 in R). Dann nimmt die erzählung einen anderen verlauf. Der papagei rät seinem herrn, sofort in den garten zu gehen. Unverzüglich folgt dieser — der hier nicht mehr mit dem namen Antiphanor bezeichnet wird, sondern einfach als *lo cavaliers* — der aufforderung und begibt sich zu der dame. Sie will ihm ihre liebe schenken, zunächst aber soll er ihr treue schwören. Der ritter beteuert seine liebe und ist zu jedem schwur bereit. Doch die dame vertraut ihm auch so; sie entbindet ihn von der eidesleistung und entschuldigt sich wegen ihres mißtrauens. Durch das erscheinen des papageis werden die liebenden jäh aus ihrem glück gerissen. Der ritter muß scheiden, denn der eifersüchtige gatte klopft schon draußen an die pforte. Er bittet noch die dame, ihn zeit und stunde einer zusammenkunft wissen zu lassen und seiner nicht zu vergessen. Dafür schwört er bei den vier Evangelien, stets ihr getreuer diener zu sein, ihren freunden ein freund, ihren feinden ein erklärter feind. Ein abschluß fehlt der novelle in dieser fassung.

Stengel hielt diese fassung, in welcher der verfasser nicht genannt ist, wegen ihrer einfachheit für die ursprüngliche und Arnaut nur für einen bearbeiter. Dieser ansicht trat Bartsch (Grdr. 21) entgegen: „Ich kann nicht finden, daß die erzählung in J die einfachere ist, man müßte denn einfach mit inhaltslos identisch nehmen. Der verfasser weiß offenbar nicht recht, wie er die geschichte zu ende bringen soll, er hat nicht die geringste erfindungsgabe." Den widerspruch, der darin liegt, daß der ritter — trotz des verzichtes auf den eid von seiten der dame — doch noch schwört, hatte Stengel ebenfalls erkannt und nahm an, daß dieser schwur nachträglich zugefügt sei. Savj-Lopez zeigt nun, daß diese vermutung richtig ist, und daß wir es hier mit einem selbständigen domnejaire zu tun haben. Dem schreiber von J lag also wahrscheinlich dieselbe quelle vor wie dem von R, aber nur im ersten teil (wie ihn auch ms. G enthält). Den zweiten teil schrieb er dann z. t. aus dem gedächtnis, z. t. gab er eigenes.

Diese vermutung bestätigt sich bei einem blick auf den inhalt der beiden fassungen.

In R geht eine handlung folgerichtig aus der anderen hervor und steht in beziehung zum grundgedanken der novelle, wie er am schluß in der moral zum ausdruck kommt; der einheitlich erzählende ton wird nirgends durch lyrische stellen unterbrochen. Der abschied ist kurz, denn jedes verweilen bedeutet gefahr, wahrscheinlich tod. Mit ihm erhält die erzählung einen festen abschluß.

Ganz anders liegen die dinge bei der redaktion J. Die schwierigkeit, zu der dame zu kommen, die im ersten teil hinreichend angedeutet wird, besteht auf einmal gar nicht mehr. Ohne weiteres geht der ritter in den garten zu der dame:

v. 5 Lo cavaliers s'en es anatz,[1]
Dins el vergier, et es intratz.

Das brauchte der dichter nicht erst zu erzählen. — Daß dann ein vogel als bote ganz unnütz, ja widersinnig ist, scheint der bearbeiter nicht gefühlt zu haben. Ebenso unbegründet erscheint unter diesen umständen das eingreifen des papageis, als er die liebenden vor dem ehemann warnt. Da vom brand des schlosses nicht die rede war, griff der bearbeiter als ausweg zur situation der alba; der kluge papagei sinkt zur bedeutungslosigkeit eines warners herab. Der gemeinplatz vom gatten, der herannaht, um die liebenden zu überraschen, ist an die stelle des fein begründeten trennungsgrundes in R getreten. Aus der alba ist auch der völlig lyrische schluß übernommen, der jeder wahrscheinlichkeit hohn spricht: der gatte klopft schon an die pforte, und der liebhaber hält es an der zeit einen schwur — der ihm noch dazu erlassen war — von geradezu beängstigender länge abzulegen. Der lebendige strom der erzählung geht über in das seichte geplätscher der konventionellen phrasen, ohne zu einem befriedigenden schlusse zu gelangen.

Wir können daher mit Savj-Lopez erklären: der zweite teil der novelle in der fassung der handschrift J stellt eine willkürliche, und zwar gänzlich mißglückte, fortsetzung dar. Die ursprüngliche fassung liegt vor in der handschrift R; ihr verfasser ist der dort genannte Arnaut de Carcasses.

[1] Verszahlen nach der ausg. von Savj-Lopez, v. 1 = v. 125 der ausgabe von Stengel.

Dafür spricht auch noch ein anderes kriterium, dem bisher anscheinend weder vom herausgeber noch von einem der zahlreichen rezensenten beachtung geschenkt worden ist. In R haben die verse durchgängig männlichen reim, während in der fortsetzung von J auch solche mit weiblichem reim begegnen. Außerdem kommen dort zweimal (v. 25—29 und 39—42) zwei aufeinanderfolgende verspaare auf denselben reim vor, was sich ebenfalls im ersten teil nicht findet.

Dieser umstand ist besonders wichtig, weil er beweist, daß die novelle in der fassung der handschrift J (selbst ohne den dommejaire) auch in formaler beziehung kein einheitliches ganzes bildet, wie wir es für den inhalt schon nachgewiesen hatten.

Der hier vertretenen auffassung über originalität der beiden fassungen trat J. Coulet entgegen. Seine einwände, deren widerlegung hier gleichzeitig versucht werden soll, sind im wesentlichen folgende.

Er fordert zunächst, man müsse die fassung J ohne den domnejaire betrachten, da dieser unbedingt nicht zur novelle gehört. Nach ihm ist die novelle, wie sie in J vorliegt, des werk eines bearbeiters, der seiner vorlage den domnejaire anfügte und deshalb den — ursprünglich vorhandenen — schluß wegließ. Eine solche vorlage — die aber leider nicht vorhanden ist — will Coulet der vergleichung mit der fassung in R zugrunde legen. Er sucht nun zu beweisen, daß die trennung von J und G einerseits und R anderseits (vgl. Savj-Lopez, s. 3—5, 42 - 45 und Giulio Bertoni ZrP 35, 104/5) nicht erst bei v. 140 beginnt, sondern schon bei v. 111; G, das das gedicht bis v. 140 überliefert, ist nach ihm kein bruchstück, sondern ein bewußter auszug aus der erzählung, der nur das wichtigste, nämlich nach Coulets ansicht die „tenzone“ zwischen dame und papagei, bringt.

Nun ist gewiß R in den versen 111—140 weitschweifiger als J, aber nicht in der erzählung der handlung, sondern im dialog, der nach Coulet das wesentliche der novelle sein soll.

Falsch ist die auffassung, daß die dame ausdrücklich sagt, sie erwarte Antiphanor und den papagei im garten. Vers 115 „*E gardatz vos que non estetz*“, zeigt, daß sich die aufforderung v. 116 „*En sest verdier m'atrobaretz*“ an den papagei richtet, der mit *vos* angeredet wird. Er soll zu seinem herrn fliegen und ihm die botschaft ausrichten; dann soll er zurückkommen. Von einer zusammenkunft mit Antiphanor ist nicht die rede. Vgl. dazu

v. 209/10 Ab tan la dona ditz: „Platz me
E anatz lo querre desse“,

wo Antiphanor besonders genannt wird.

Damit fallen, wie wir sehen werden, eine große zahl von einwänden, die Coulet erhoben hat, in sich zusammen.

Zunächst ist das der fall mit der behauptung, daß sich in J alles natürlich und wahrscheinlich entwickelt, indem Antiphanor sofort in den garten eilt, als er die „aufforderung" der dame erhalten hat. Daß dazu die strenge abschließung der dame, die auch Coulet zugibt (vgl. unten), und die rolle des vogels als liebesbote in krassem widerspruch stehen, scheint ihn wenig zu kümmern.

Derselbe fehler, vers 116 auf Antiphanor zu beziehen, verführt den verfasser auch dazu, in R eine reihe von unwahrscheinlichkeiten zu konstruieren.

Die erste, die darin bestehen soll, daß Antiphanor nicht sogleich der aufforderung folge leistet, sondern erst auf mittel sinnt, die ihm ein eindringen in den garten ermöglichen, fällt mit dem fehlen einer einladung durch die dame weg; sie bestände aber auch bei Coulets annahme nicht, da eben eine zusammenkunft der liebenden als schwierig hingestellt ist.

Die zweite angebliche unwahrscheinlichkeit in R: ehe der plan ausgeführt wird, wird er erst der dame mitgeteilt. Das ist doch wohl eher eine selbstverständlichkeit. Welche dame dächte beim brand der burg ihres gemahls daran, daß ihr liebhaber ihn verursacht hat, um ungestört mit ihr zusammen sein zu können?

Die dritte unwahrscheinlichkeit sieht er darin, daß nicht der papagei, sondern die dame die rede auf die ermöglichung einer zusammenkunft unter diesen schwierigen umständen bringt. Kurz darauf findet er das aber selbst ganz verständlich: „C'est elle ... qui songe la première aux obstacles que rencontre l'exécution de ses désirs amoureux. La chose au surplus paraît assez naturelle, car mieux que personne elle connaît la disposition des lieux et les précautions dont elle est entourée" (s. 306).

Die „zweite ungeduldige einladung", die Coulet in v. 209/10 sieht, ist nicht unwahrscheinlich, sondern wohl begründet, weil sie eben die e r s t e ist, wie wir oben (s. 56) gesehen haben.

Somit fallen die konstruktionen Coulets in sich zusammen und mit ihnen der „sichere beweis für eine spätere interpolation dieser episode", den er daraus ableiten will.

Nach ihm ist nämlich in v. 153—56 (s. oben s. 52) statt *say* zu lesen: *sap* — sodaß sich diese verse nicht auf den papagei, sondern auf die dame bezögen —, weil zwischen ihnen und den folgenden versen ein offenbarer widerspruch besteht. Gewiß besteht er; aber sollte das nicht auch ein kunstgriff sein (vgl. oben s. 52), wie ihn Coulet für v. 187 selbst annimmt? „Le papagei qui a dans sa tête le plan tout fait lui demande avec malice: *„Dona, e no y sabetz cosselh?"* (s. 306). Diese annahme ließe sich noch vertreten, wenn sie den verfasser nicht zu weiteren künstlichen konstruktionen nötigte. Da er zugeben muß, daß von einem plan, in den garten zu gelangen, im ersten teil der novelle nicht die rede ist und daß ein weglassen solcher redeteile mit späterer stillschweigender bezugnahme darauf in der mittelalterlichen literatur nicht üblich ist, kommt er zu dem schluß, daß die anspielung in v. 153—56 — die doch nur besteht, wenn er seine durch nichts begründete änderung von *say* in *sap* vornimmt — das werk eines ungeschickten bearbeiters ist. Dieser „remanieur maladroit" muß von nun an noch öfters einspringen, um starke widersprüche, die sich

aus Coulets hypothesen ergeben, zu erklären. Wie der verfasser aber auf grund einer solchen beweisführung zu dem kühnen schluß kommen kann „Ainsi se trouvent confirmés les doutes que nous avions sur l'authenticité de cet épisode et l'hypothèse d'une interpolation que nous avaient suggérée l'inutilité et les invraisemblances du second entretien du papagai et de la dame", ist völlig unerfindlich. Demgemäß sind auch die weiteren folgerungen, die in bezug auf echtheit und ursprünglichen zusammenhang der episode mit der novelle gezogen werden, irrig: „Nous pouvons maintenant affirmer que la fin du premier entretien du papagai et d'Antiphanor (v. 153—66) et la seconde rencontre du papagai et de la dame (v. 167—210) sont fortement remaniées, et que l'idée même de ce dernier épisode était probablement étrangère au récit primitif qui est la base de la rédaction R."

Danach soll die ursprüngliche fassung von R folgendes schema gehabt haben:

I. Unterredung dame — papagei; darin plan für das stelldichein.
II. Antwort an Antiphanor.
III. Zusammenkunft der liebenden.

Demnach gehörten v. 179—210 zu I, nach v. 115, an den sie sich in der tat ungezwungen würden anschließen lassen.

So geistvoll dieser einfall ist, so ist er eben doch nur ein einfall, weil die grundlagen des angeblichen beweises dafür falsch sind, wie wir genügend gezeigt zu haben glauben. Außerdem ist Coulet bei dieser annahme wiederum gezwungen, eine anzahl verse dem geheimnisvollen „remanieur maladroit" zuzuschreiben. Er kommt dann zu dem schluß, daß die fassung der novelle in R das werk Arnauts von Carcasses ist, der die — von Coulet konstruierte — ursprüngliche fassung nach seinem gutdünken änderte und in den schlußversen den namen des dichters gegen seinen vertauschte. Wäre das tatsächlich der fall, so könnte man nur wünschen, daß es unter den provenzalischen bearbeitern von novellenstoffen recht viele solcher „remanieurs assez médiocres" gegeben hätte. — Im grunde genommen muß mithin Coulet die ansicht von Savj-Lopez bestätigen, daß Arnaut von Carcasses der verfasser der version R der novelle ist. Nur hält er die fassung J für die ursprüngliche, in der das hauptgewicht auf dem dialog zwischen dame und papagei liegt und die handlung nur eine geringe bedeutung hat. Dieser dialog soll dann nichts anderes sein als die darstellung eines tenzonenstoffes — er verweist dabei auf v. 3 „*Ausi contendre un papagay*" —, dessen streitfrage etwa lautete: Schließt die liebe zum ehegatten die zu einem liebhaber aus?

Dieser annahme gegenüber lassen sich berechtigte zweifel geltend machen.

Zunächst: weshalb wird dieser tenzonen-, oder besser partimenstoff in einen mit mauern umgebenen garten verlegt? Dann wird ausdrücklich nur um die liebe zu Antiphanor geworben, die belehrung des papageis über die allgemeinen fragen ist nur mittel zum zweck. Zu bemerken ist besonders, daß in der novelle ein gegner (die dame) sich vom anderen (papagei) geschlagen bekennt, was in der tenzone nicht der fall ist; vielmehr muß da ein besonderer schiedsrichter angerufen werden. (Die behandlung

eines derartigen motivs in der novelle sehen wir in dem gedicht *So fo e·l temps* ... von Raimon Vidal, das noch zu besprechen ist.)

Dann aber ist zu bedenken: die frage, wie sie Coulet formuliert, ist ja für die trobadordichtung überhaupt keine streitfrage. Darauf, daß die verheiratete dame unbeschadet der liebe zu ihrem gatten auch ihren ritter liebt, baut sich ja der minnesang auf. Das ist ein grundsatz der höfischen liebesanschauung und die voraussetzung für eine reihe von partimenfragen (vgl. bes. MG 318; MW II, 97; Jahrb. 11, 16 sowie die bemerkungen zu *So fo e·l temps* ...), keineswegs aber eine solche streitfrage. Wenn diese frage für die trobadors so umstritten war, wie uns Coulet glauben machen will, müßten wir sie doch wenigstens in einigen tenzonen oder partimens behandelt finden.

Mir ist keine dieses inhalts bekannt, und es liegt kein grund zu derart willkürlichen konstruktionen vor, solange Coulet sich mit vagen andeutungen und vermutungen begnügt, wie „Qui sait même, si ce débat n'a pas existé sous une forme lyrique? La question qui en fait le fond, nous la posons encore quand nous cherchons à démêler ce que fut l'amour courtois. Comment les troubadours auraient-ils pu ne pas la discuter?"

Es ist ferner nicht richtig, wie Coulet behauptet, daß die notwendigkeit einer list und die eifersucht des ehemannes im ersten teile von R nicht vorgebildet, sondern von dem „remanieur maladroit" hineingebracht worden sind. Klar und deutlich steht in v. 1: *Dins un verdier de mur serat.* Auch dürfte es wohl allgemein bekannt sein, daß in der altprovenzalischen poesie der ehemann a priori als eifersüchtig gilt. Man betrachte nur die albas und canzonen, in denen er schlechthin als *lo gilos, lo fol gilos* bezeichnet wird. Im übrigen gilt das auch für die von Coulet als die ursprünglichere angesehene fassung J. Wenn er dem dichter unserer novelle eine große armut der erfindung vorwirft, weil er durch ganz bekannte motive seinen erzählungsstoff verbreitert habe, so kann man nur auf Boccaccio hinweisen, der schließlich dasselbe getan hat.

Coulet hat sich anscheinend von seiner vorgefaßten meinung — daß nämlich J ohne den domnejaire die ursprüngliche fassung darstelle — verleiten lassen, in die fassung R unwahrscheinlichkeiten und fehler hineinzulegen, die nicht vorhanden oder vorzüge gegenüber der erzählung in J sind.

Aus dem reiche des märchenhaften in das gebiet des derben schwankes führt uns die novelle **Castia-Gilos** (Appel, nr. 5). Da von ihrem verfasser, **Raimon Vidal von Bezaudun,** keine biographie überliefert ist, sind wir zur bestimmung seiner lebenszeit ausschließlich auf die angaben in seinen eigenen gedichten angewiesen. Außer den hier zu besprechenden erzählungen, *Castia-Gilos, So fo e·l temps* ... (Das minnegericht) und *Abrils issi' e mays intrava* ... sind uns von ihm nur einige lyrische gedichte erhalten. Sein bekanntestes prosawerk sind

die *Rasos de trobar*, eine grammatik der provenzalischen dichtersprache.

Was sich aus den gedichten über lebenszeit des dichters und deren entstehungsdatum ersehen läßt, ist kurz folgendes.

Die heimat Raimons ist Bezalu (prov. Bezaudun) in der spanischen provinz Gerona; er ist also Katalane. In seiner jugend hat er auf seinen fahrten am hofe könig Alfons II. von Aragon (1162—96) glückliche tage verlebt, deren er sich noch immer gern erinnert. Dort oder auch am hofe Hugos von Mataplana (1197—1213) hat er die bekanntschaft berühmter trobadors gemacht, deren er sich in seinen gedichten rühmt. Aus *Castia-Gilos* geht hervor, daß er sich auch am hofe des königs Alfons VII. von Kastilien (1158—1214) aufgehalten hat.

Für *Abrils issi* ... ergibt sich als abfassungszeit 1212 bis 1213; für *So fo* ... 1220—30; für *Castia-Gilos* fehlt jeder anhaltspunkt. Wir haben also das leben des dichters auf etwa 1170—1230 anzusetzen.[1])

Castia-Gilos.

Die schöne und tugendsame frau Elvira, die gattin des trefflichen ritters Alfons de Barbastre, wird von vielen rittern umworben, ohne daß sich einer ihrer gunst rühmen kann. Auch dem stürmischen werben des jungen Bascol de Cotanda hat sie widerstanden und duldet seine huldigungen nur, um den tüchtigen ritter und freund ihres gatten nicht aus dem lande treiben zu müssen. Das würde unweigerlich geschehen, wenn sie dem eifersüchtigen Alfons von Bascols anträgen erzählte. Doch die lästerzunge schweigt nicht. Die vasallen des herrn Alfons sind auf Bascol wegen der zuneigung ihres herrn zu ihm schon lange neidisch. Eines tages beschuldigen sie ihn unlauterer beziehungen zu frau Elvira. Alfons will zunächst nicht an die untreue seiner gemahlin glauben und droht, jeden aufzuhängen, der noch ein wort davon spricht. Er willigt jedoch ein, Bascol auf die probe zu stellen. Er soll vorgeben, er wolle den könig von Leon im kampfe unterstützen, und Bascol auffordern, mit ihm zu ziehen. Ein ritter verwettet seinen kopf, daß dieser aus liebe zu Elvira zurück-

[1]) Näheres s. Cornicelius s. 7/8.

bleiben werde. Bascol läßt zwar seinem herrn durch den boten sagen, er werde gern mit ihm in den krieg ziehen, ist aber fest entschlossen, das nicht zu tun. In diesem sinne berichtet auch der bote seinem herrn. Dieser aber glaubt ihm nicht und reitet voll freude aus, um seinen treuen ritter zu besuchen. — In Bascol hat bei dem kampf zwischen liebe und pflicht die liebe gesiegt. Um einen grund zum zurückbleiben zu haben, stellt er sich krank und läßt sich arm und kopf verbinden. Kaum ist er damit fertig, da kommt auch schon sein lehnsherr, dem er erklärt, er könne zu seinem großen leidwesen zum ersten male seinem gebot keine folge leisten. — Zornig bricht Alfons am nächsten morgen auf. Er reitet jedoch nur bis zu einem schloß in der nähe und kehrt am abend heimlich zurück, um sich endlich gewißheit über treue oder untreue seiner gemahlin zu verschaffen. Er verlangt an ihrem zimmer einlaß, indem er vorgibt Bascol zu sein. Elvira merkt sofort, daß sie auf die probe gestellt werden soll, droht ihm strenge bestrafung an, kratzt und beißt ihn und reißt ihm die haare aus. Schließlich sperrt sie ihn im zimmer ein und gewährt nun Bascol alles, worum er bisher umsonst gebeten hatte. Am morgen entläßt sie den liebhaber und ruft das gesinde zusammen, dem sie erzählt, Bascol habe sich in der maske ihres gemahls bei ihr eingeschlichen; sie aber habe ihn in ihrem zimmer eingeschlossen. — Vor der wut des hausgesindes muß der arme ehemann in ein erkertürmchen fliehen und kann sich nur dadurch retten, daß er die treppe hinunterwirft. Dort oben fängt er kläglich an zu schreien: „Kennt ihr denn euren herrn nicht mehr?“ Elvira scheint tief betroffen über das mißverständnis und bittet ihn um verzeihung dafür. Sie habe von ihm einen so tollen streich nicht vermutet. Doch Alfons nimmt alle schuld auf sich; er und kein anderer muß um verzeihung bitten; dafür verspricht er seiner gemahlin hoch und heilig, nie wieder eifersüchtig werden zu wollen. Auf ihr gebot besucht er sogar den „kranken“ Bascol und erzählt ihm, er werde nur mit ihm zusammen in den krieg ziehen und warten, bis er wieder gesund sei.

Das ist in kurzen zügen der inhalt der eigentlichen erzählung. Sehr geschickt hat der dichter verstanden, diese in den rahmen einer anderen zu spannen: er will die geschichte

gehört haben, als sie ein joglar am hofe des königs Alfons von Kastilien vortrug. Das gibt ihm die möglichkeit, den hof dieses gönners der trobadors zu schildern, mit seinem leben und treiben von rittern und spielleuten, von edlen fräulein und damen, deren schönste die königin Eleonore (von England) ist.

Auch beim aufbau der erzählung verfährt Raimon mit großem geschick.

Der joglar spricht zunächst von Alfons de Barbastre und seiner gattin, die dem könig wohl bekannt sind. Dann wird das interesse auf Bascol gelenkt. Er ist der einzige aus der großen schar der verehrer, dessen huldigungen Elvira entgegennimmt.

Im folgenden wird die spannung immer mehr erhöht, ohne daß der joglar den namen des jungen ritters nennt. Aus der schilderung der näheren umstände geht aber hervor, daß es kein anderer sein kann als Bascol, und so fällt der könig dem joglar in das wort:

v. 64 „Doncx“, dis lo reys, „aquest fo
Lo cortes Bascols de Cotanda.“

Der spielmann bestätigt seine vermutung und nimmt die erzählung wieder auf. — Als er die bestrafung des eifersüchtigen geschildert hat, will er scheinbar seine geschichte beschließen. Diese unterbrechung ist aber nur ein geschickter kunstgriff, um die spannung seiner zuhörer noch einmal zu erregen. Wir kennen diesen echt spielmännischen zug besonders aus dem deutschen epos. — Hat der joglar sein publikum vorher bei der darstellung des auf dem erker hockenden ehemanns in lautes lachen ausbrechen lassen, so ruft er jetzt noch einmal ihr verständnisinniges schmunzeln hervor, wenn er ihnen den entschuldigungsbesuch bei dem „kranken“ liebhaber erzählt.

Zum schluß seiner geschichte gibt er auch gleich die moral. Hierin unterscheidet sich Castia-Gilos vorteilhaft von der Papageiennovelle. Während dort die moral — ähnlich wie in der fabel — ganz unvermittelt vom dichter ausgesprochen wird, ergibt sie sich hier scheinbar ganz zwanglos als logische folgerung in form der bitte des joglars, der könig möge allen ehemännern seines landes die eifersucht verbieten: Alfons von Barbastre ist nur vertreter eines typs, des eifersüchtigen

ehemannes, der von seiner weit klügeren frau betrogen wird, als er es gerade verhindern will. Die geschichte zeigt, wohin die eifersucht führt.

Durch diesen kunstgriff erreicht der dichter zweierlei. Zunächst wird die moral von der eigentlichen novelle völlig losgelöst. Diese dient gewissermaßen nur zur begründung der bitte. Dann aber, und darauf kam es dem dichter wohl hauptsächlich an, kann er dem könige eine günstige beurteilung seiner novelle in den mund legen; dabei läßt er ihn auch gleich einen namen für sie finden:

v. 435 „Joglar, per bonas las novelas
E per avinens e per belas
Tenc, e tu que las m'as contadas,
E far t'ai donar tals soldadas
Que conoisiras per vertat
40 Que de las novelas m'agrat;
E vuelh c'om las apel mest nos
Tostemps may Castia-Gilos."

Wenn der könig selbst die erzählung so gut beurteilt, ist es kein wunder, daß der hof in das lob einstimmt und jeder sich beeilt, Castia-Gilos auswendig zu lernen.

Um die leistung des dichters würdigen zu können, müssen wir noch kurz auf die frage nach etwaigen vorlagen eingehen.

Landau (s. 132) nimmt an, daß der novelle das altfranzösische fablel „Le chevalier, la dame et le clerc" zugrunde liegt (hrsg. von P. Meyer, Rom. 1, 69 ff.). In der tat bestehen zwischen beiden gedichten einige auffällige übereinstimmungen (zahlen in klammern geben die verse des fablels an):

Der ehemann will die verleumdung seiner frau nicht glauben (424 ff.), doch die angeberin — in diesem falle ein fräulein — verwettet ihren kopf für die richtigkeit (432); er bricht angeblich zu einer langen reise auf (452 ff.) und kehrt am abend als geistlicher verkleidet zurück (458 ff.); er wird sofort von seiner frau erkannt (472—74) und von ihr eingeschlossen (482 ff.), während sie sich mit ihrem liebhaber — hier einem geistlichen — vergnügt (495 ff.). Am morgen ruft sie die dienerschaft und hetzt sie auf den ehemann (524 ff.), bis sie ihn endlich zu erkennen meint und ihn um verzeihung bittet (564 ff.), worauf er verspricht, nie wieder eifersüchtig zu sein (568 ff.).

Daneben bestehen aber so große unterschiede, daß das gedicht als direkte vorlage Raimons nicht in betracht kommen

kann. Das macht schon rein zeitlich schwierigkeiten, da beide in das 13. jahrhundert fallen.

Die hauptsächlichsten unterschiede sind: die lange vorgeschichte von der liebe des jungen geistlichen zur frau des ritters und der unerwiderten liebe des fräuleins zu ihm, das dann aus eifersucht und rache die beiden schuldigen verrät. Die probe ist nicht die ursache, daß der mann betrogen wird. Auch der schluß weicht ab: die frau bereut ihre sünden und wird ihrem manne eine treue gattin.

Wir müssen wohl annehmen, daß Raimon und der dichter des fablels aus einer und derselben quelle geschöpft haben. Beide behandeln dasselbe motiv der frauenprobe, und zwar als schwankmotiv, in dem die moral auf seiten der ehebrecherischen frau steht.

Von jeher hat sich das denken der menschen mit dem verhältnis von mann und frau zueinander beschäftigt, besonders aber mit der frage: Gibt es treue frauen oder ist die frau von natur aus untreu? Das führte leicht zu dem gedanken, die treue einer frau, der geliebten oder der gattin, auf die probe zu stellen; es entstand die „frauenprobe". Wir finden sie als motiv in den schwänken und märchen des Orients und auf romanischem und germanischen boden, auch in zigeunermärchen wird sie behandelt (Landau s. 75). Mit diesem motiv verbinden sich andere, wie das vom „verkleideten ehemann" und vom „geprügelten ehemann". Sind dadurch schon viele variationen gegeben, so wird die mannigfaltigkeit noch größer durch die verschiedenheit der gründe, die den ehemann — oder liebhaber — dazu bewegen, die treue der frau auf die probe zu stellen. Oft ist es die prahlsucht, die sich in einer wette äußert (— das motiv klingt auch in Castia-Gilos mit an —)[1], meist aber die (begründete) eifersucht des mannes. Dabei tritt dieser in der verkleidung eines priesters auf und hört seiner frau die beichte,[2]) oder er gibt sich — wie in unserem falle — für den liebhaber aus,[3]) oder er bezieht seine prügel

[1]) Vgl. Landau s. 135; Voretzsch s. 368—69, 438. Zum folgenden s. bes. Landau s. 87, 126, 131; Babinger passim.

[2]) Decameron VII, 7.

[3]) Ein beweis für die beliebtheit und langlebigkeit des motivs ist in neuester zeit das lustspiel: „Der Leibgardist" von Molnar. Hier stellt ein schauspieler in der maske eines offiziers der leibgarde seine frau auf die probe. — Der Ire J. M. Synge läßt einen ehemann sich tot stellen, um die treue seiner frau zu erproben. (In the Shadow of the Glen.)

in den kleidern seiner frau.[1]) In anderen versionen läßt der ehemann die treue seiner frau oder der geliebte die seiner angebeteten durch einen freund auf die probe stellen,[2]) oder er bestellt einen papagei zum aufpasser,[3]) oder er gibt vor, eine andere zu lieben[4]) oder der liebe überdrüssig zu sein.[5]) Allen diesen variationen desselben motivs ist gemeinsam, daß der eifersüchtige ehemann — oder liebhaber — in jedem falle der betrogene ist. Denn die schlauheit der frauen geht über alle begriffe:

Que donas tan gran poder an,
Elas an be tan gran poder
Que messonia fan semblan ver
E ver messonia eissamen,
Can lor plai, tant an sotil sen!

Castia-Gilos v. 417—21.

Die streiche, die sie ihren männern spielen, sind unzählbar. Sie bilden den beliebtesten stoff der novellen und schwanksammlungen aller zeiten. Boccaccio widmet ihnen einen vollen tag seines Decameron: „Finisce la sesta giornata del Decameron; incomincia la settima, nella quale ... si ragiona delle beffi, le quali, o per amore o per salvamento di loro, le donne hanno già fatte a' suoi mariti, senza esserne avveduti, o sì.“

Das schwankmotiv des durch seine eifersucht betrogenen ehemannes, der in der rolle eines anderen von der eigenen frau geprügelt wird, mußte aber auch die dichter zur dramatisierung reizen. Und in der tat wird es in einer großen anzahl von lustspielen behandelt. Es ist hier nur Molières „George Dandin“ zu nennen, wo der dichter dem listigen kammerkätzchen Claudine die worte in den mund legt, die vielleicht am treffendsten den grundgedanken von Castia-Gilos ausdrücken (akt 2, szene 1): „C'est la plus sotte chose du monde que de se défier d'une femme et de la tourmenter. La

[1]) Decameron VII, 5.

[2]) Cervantes, El curioso impertinente.

[3]) Enxemplo del home e de la muger e del papagayo e de su moça. (A. Bonilla: Libro de los enganos e los asaymientes de las mugeres, Barcelona u. Madrid 1904, s. 30.)

[4]) Biographie von Pons de Chapteuil, Chabaneau s. 267; vgl. auch Zanders, s. 94.

[5]) Biographie von Guilhem de Balaruc, Chabaneau s. 280; Zanders s. 98.

vérité de l'affaire est qu'on n'y gagne rien de bon: cela nous fait songer à mal; et ce sont souvent les maris qui, avec leurs vacarmes, se font eux-mêmes ce qu'ils sont."

Eine bestimmte quelle für Castia-Gilos ließ sich nicht feststellen. Wahrscheinlich ist, daß Raimon die motive der frauenprobe und des geprügelten ehemanns schon in irgend einer form kannte. Er übertrug nur das schwankmotiv auf die ritterliche gesellschaft seiner zeit. Gegenüber der mehrzahl der hier angeführten parallelen hat er aber eine entscheidende änderung vorgenommen: er tadelt nicht die durchaus berechtigte, sondern die völlig unbegründete eifersucht eines mannes, der durch sein mißtrauen seine treue frau aufs tiefste beleidigt.[1])

Damit kommen wir schon zur beurteilung von Raimons anteil an der novelle, da nicht die wahl eines — meist von anderen übernommenen — stoffes, sondern die art der dichterischen behandlung ein urteil über die kunst des dichters gestattet.

Raimon erzählt seine novelle nicht als erlebnis irgend eines beliebigen ritters oder ehemannes überhaupt, sondern gibt seinen personen namen und heimat, die er durch geschickte verknüpfung als echt hinzustellen versteht. Es war schon darauf hingewiesen, daß er Alfons die probe aus völlig unbegründeter eifersucht anstellen läßt. Diesem veränderten motiv mußte er die charaktere und den ausgang der novelle anpassen. Wir wollen sehen, wie weit ihm das geglückt ist.

Am besten von seinen figuren ist ihm wohl der ritter Alfons von Barbastre gelungen. Wir sehen einen ehrenfesten ritter, der in den werbungen des jungen Bascol nur den einer hohen dame schuldigen tribut sieht. Er ist der treue seiner gemahlin ebenso sicher wie der des jungen ritters, den er sehr schätzt. Als ehrenhafter charakter setzt er auch bei anderen die gleiche aufrichtigkeit und ehrlichkeit voraus. Als

---

[1]) So auch Cervantes im Curioso impertinente. Doch läßt dieser seinen helden aus innerer veranlagung zu dem gedanken der probe kommen. „Von dem allgemeinen gedanken ausgehend: Frailty, thy name is woman! verrennt sich Anselmo so rettungslos in seine fixe idee, sein weib um jeden preis auf jene raffinierte probe zu stellen" (Babinger s. 494). Bei Cervantes ist aber der ausgang tragisch.

die ritter ihm von den bemühungen Bascols um seine gattin erzählen, sagt er ihnen auf den kopf zu: „Aus euch spricht der neid auf den tüchtigen ritter und seine bevorzugung durch mich.“ Doch auch in ihm schlummert — wie in jedem ehemann — die eifersucht. Sein inneres gleichgewicht ist gestört; ganz leise regt sich der verdacht: es könnte ja doch wahr sein! Um diese innere stimme zu übertönen, braust er auf und schwört, jedem an die gurgel zu fahren, der noch ein wort über seine frau sagt. Doch seine vasallen kennen ihn schon. Sie lassen ihn erst ruhig austoben, dann reden sie ihm zu: „Eine probe kann doch nichts schaden; die wird euch schon beweisen, daß wir recht haben; ja, wir setzen unseren kopf dafür zum pfande.“ Er willigt ein, ist aber von herzen froh, als Bascol seine bereitwilligkeit zum kriegszug erklärt. Jetzt sollen die verleumder aber seinem zorne nicht entgehen!

Dem ungerecht verdächtigten Bascol ist er eine genugtuung schuldig; er will ihn deshalb mit seinem besuche ehren. Da aber erwacht der argwohn von neuem; er muß der sache auf den grund gehen und tut so das törichste, das er überhaupt beginnen konnte.[1]) Seiner geraden art ist jede verstellung fremd, und so verrät er sich auf schritt und tritt: durch sein ungeduldiges klopfen, durch die törichte frage an das mädchen, das ihm öffnet:

v. 223 „Donzela, trop m'as fag estar
Aisi, que no·m venguest obrir;
5 No sabias degues venir?“

und durch die lange rede an seine frau. Trotzdem glaubt er in seiner verbohrtheit fest, daß sie ihn mit Bascol verwechselt hat, und freut sich über die mißhandlung; denn sie ist ihm der beste beweis von der treue seiner gemahlin. Als er vor der wut der dienerschaft flüchten muß und vollends als er die selbstanklagen seiner frau hört, gibt es für ihn keinen zweifel mehr an ihrer treue. Er ist zu jeder buße bereit, wenn sie ihm sein großes unrecht verzeihen will. So geht er

[1]) Dieser zug, daß der gatte nur in seiner eifersucht lächerlich dargestellt wird, sonst aber als vortrefflicher ritter gilt, ist in der trobadorpoesie weit verbreitet. Vgl. besonders die charakterisierung Archimbauts in Flamenca.

denn treu und brav zu dem „kranken“ Bascol und fragt ihn besorgt nach seinem ergehen, indem er in seinem inneren auch bei ihm für den schmählichen verdacht abbitte leistet. Auch von dessen krankheit ist er nun überzeugt; er wagt nur auf den zehenspitzen zu gehen und hält ängstlich das fenster geschlossen. In seiner torheit erzählt er auch noch jedem, der es hören will, sein erlebnis und preist sich glücklich, ein so treues weib zu besitzen.

Völlig farblos ist Bascol gezeichnet. Er ist ein ritter wie tausend andere auch. In seiner jugendlichen unbesonnenheit setzt er die zuneigung seines lehnsherrn aufs spiel und verfolgt dessen gattin mit seinen werbungen. Wenn er schließlich sein ziel erreicht, so geschieht das nicht durch eigenes verdienst; er kommt zu seinem glück durch die gunst der umstände, als er es gerade am wenigsten vermutet. Sein handeln wird ausschließlich bestimmt durch die liebe zu frau Elvira.

Diese ist nicht die leichtsinnige frau, wie sie uns sonst die novellen schildern, die aus langweile oder aus mitleid mit der verzehrenden liebe eines jünglings die ehe bricht. Sie ist ihrem gatten treu ergeben und will ihm den schmerz ersparen, sich in seinem untergebenen getäuscht zu haben. Deshalb, und um Bascol nicht aus dem lande zu treiben, schweigt sie lieber und duldet die ihr im grunde lästigen liebesbeteuerungen des jungen ritters. Als sie aber den verdacht ihres mannes merkt, erwacht gewissermaßen der teufel in ihr. Wenn er sie für treulos hält, gut, dann soll er es wenigstens mit recht tun; und im ersten zorn gewährt sie freiwillig dem liebhaber alles, was sie ihm bisher versagt hat und wohl auch weiterhin versagt hätte. Doch damit glaubt sie den eifersüchtigen genug gestraft. Sie ruft wohl die dienerschaft zusammen, aber ihn noch verprügeln zu lassen, gibt ihr gutes herz nicht zu. Sie sieht, wie er in den erker entwischt und läßt inzwischen die diener das leere bett zerstechen und zerschlagen. Hervorragend spielt sie ihre rolle in der erkennungsszene:

v. 338 E la dona fes un sospir
Al dissendre gitet un crit,
40 Can tug conogro son marit.
Ar crida, plora, planh e bray.

Sie weiß genau, daß ihre selbstanklage und die bitte um verzeihung jetzt auf den zerknirschten ehemann die größte wirkung haben müssen. Darin täuscht sie sich auch nicht und gewinnt nun völlig macht über ihn.

Raimon Vidal hat es durch die charakterzeichnung verstanden, uns die tat der frau psychologisch wahrscheinlich zu machen, indem er in ihr nicht die buhlerische, leichtfertige frau der späteren italienischen und spanischen novelle oder der fablels darstellt, deren ehemann schon zum hahnrei prädestiniert ist. Freilich erscheint uns die strafe für den armen ehemann reichlich hart. Wir müssen aber bedenken, daß die geschichte ein schwank ist, in dem der dichter stets auf seiten der listigen frau steht. Es ist echte schwankmoral, umgekehrte moral, die uns hier entgegentritt, die ihre freude daran hat, einen kleinen fehltritt unmäßig hart, oft roh, zu bestrafen und den wahren schuldigen unter hohngelächter über sein armes opfer triumphieren zu lassen. Das Mittelalter hatte in diesen dingen eine andere auffassung als wir, eine auffassung, die aber auch heute noch am theater gang und gäbe ist.

Ein vorzug Raimons ist sicher noch sein starker sinn für situationskomik.

Hören wir z. b., wie er die diener schildert, als der falsche Bascol bestraft werden soll: jeder greift in der hast nach der waffe, die ihm gerade in die hände fällt:

v. 296 Als us viratz vestir ausbercx,
Als autres perpunhs e escutz,
Capels, cofas et elms agutz;
L'autre·s prenon lansas e dartz.

Als sie die tür zum zimmer erbrochen haben, merken sie gar nicht, daß niemand mehr darin ist, und schlagen in ihrer wut blindlings auf das leere bett. Der dichter läßt seinen helden inzwischen in den erker fliehen und die treppe abbrechen, damit niemand ihm folgen kann. Wie Alfons von da oben seine diener, die durch die vergebliche suche immer wütender geworden sind, mit kläglicher stimme von ihrem irrtum zu überzeugen sucht, das bietet ein bild von überwältigender komik. Ein feinerer humor liegt über der szene am krankenbette Bascols, wo man hinter dessen worten das

spöttische gelächter über den tölpel von ehemann zu hören meint.

Die männlichen reimpaare überwiegen in der novelle. Zwischen v. 151 und 152 der ausgabe fehlt ein vers. (Vgl. dazu oben s. 48.)

Damit verlassen wir Castia-Gilos und gehen über zur zweiten novelle von Raimon Vidal, dem „**Minnegericht**“ (Diez, Poesie 190): **So fo e·l temps c'om era jays.**

Zur zeit der blüte des rittertums lebt in Limousin ein vortrefflicher ritter, der aber nur einen bescheidenen besitz sein eigen nennt. Doch ist er ob seiner tapferkeit und seines ritterlichen betragens sehr angesehen unter der ritterschaft des landes; ja, oft gilt er als ihr führer. Er wählt sich als herrin die gattin eines mächtigen barons in Limousin, die trotz seiner armut seine huldigungen gern entgegennimmt. Da der ritter auch an rang seiner dame weit unterlegen ist, sucht er diesen mangel durch persönliche vorzüge wettzumachen. Er kleidet sich mit großer sorgfalt, er zeichnet sich in manchem kriegszug aus und trägt so zum ruhm seiner dame bei. Sie weiß das wohl zu schätzen und schenkt ihm als zeichen ihrer zuneigung ärmel und ringe. — So dient er ihr in treue sieben jahre lang, ohne je eine andere belohnung oder ein zeichen ihrer liebe empfangen zu haben.

An einem schönen frühlingsmorgen faßt er sich endlich ein herz, geht zur herrin und stellt ihr vor, wie er ihr nun sieben jahre treu gedient habe, und bittet sie, ihm — außer der ehre, sich ihren ritter nennen zu dürfen — auch ihre liebe zu schenken. Sie möge ihm die gewiß nicht sündhafte bitte verzeihen, zu der ihn seine übergroße liebe gezwungen habe. — Die dame wird bei seinen worten zornig und schlägt sein verlangen rundweg ab; sie wirft ihm sogar noch undankbarkeit vor. Nach ihrer meinung hat sie ihn überreich belohnt, wenn sie seine huldigungen duldete. „Niemals werde ich euch als liebhaber annehmen“, sagt sie zu ihm, „sucht euch eine andere dame; ich kündige euch dienst und zuneigung auf.“ Damit verläßt sie ihn. — Traurig bleibt der ritter zurück; denn alles, was er in sieben langen jahren treuen minnedienstes erreicht hat, verliert er an einem einzigen tage.

Die nichte des schloßherrn, ein junges, hübsches mädchen, hat das gespräch mit angehört und begibt sich zu dem betrübten liebhaber, der ihr alsbald sein leid klagt. Sie rät ihm, die hoffnung nicht gänzlich sinken zu lassen und seine herrin noch einmal zu bitten. Vielleicht wollte sie nur seine liebe auf die probe stellen oder ihre zustimmung nicht sofort geben. Der ritter soll deshalb am nächsten morgen sein heil noch einmal versuchen. Sie selbst bringt beim schlafengehen vor der dame die rede auf den ritter; sie erntet aber schlechten dank. Die aufgebrachte frau schlägt sie ins gesicht, daß die zähne bluten, und heißt sie zornig schweigen. — Ähnlich ergeht es dem armen liebhaber, als er am morgen wieder vor sie tritt. Sie hört ihn gar nicht an, sondern befiehlt ihm, sie zu verlassen und ihr nie wieder vor die augen zu kommen. In seinem leid will der ritter in die unbekannte ferne ziehen. Doch das fräulein hält ihn davon ab: „Ihr dürft euch nicht selbst aufgeben und der gleichgültigkeit verfallen. Wenn eure dame euch verlassen hat, so habt ihr doch deswegen nichts von eurem wert eingebüßt; auch unerwiderte liebe ehrt den ritter.“ Sie gibt ihm zu verstehen, sie würde ihn gern als ihren vasallen annehmen. Er schlägt ein und gelobt, ihr stets in treue zu dienen. Sie dagegen soll gehalten sein, ihn innerhalb eines jahres mit einem kuß zu belohnen, wenn sie inzwischen verheiratet ist. Vorläufig tauschen sie nur ring und ärmel als zeichen ihres bundes. — Bald darauf vermählt sich das fräulein mit einem vornehmen herrn, und in kurzer zeit wird allgemein bekannt, daß der junge ritter sich ihrem dienst geweiht hat. Auch der einstigen herrin kommt das zu ohren, und alsbald bereut sie ihre übereiltheit und sucht sie wieder gut zu machen. Sie läßt den ritter zu sich entbieten, der als fein gebildeter mann ihrer aufforderung auch folgt, obwohl ihm nichts daran liegt. Die dame tadelt ihn, daß er sie so lange zeit nicht aufgesucht habe; sie habe ihn nicht leichtfertig verabschiedet, sondern ihn nur prüfen wollen. Doch der ritter widerlegt sie und rühmt sich, nun endlich zu wissen, was wahre liebe sei, nachdem er sie bei ihr so lange vergeblich gesucht habe. Auch der vorwurf der undankbarkeit und treulosigkeit macht ihn nicht in seinem entschlusse wankend, bei der neuen

herrin zu bleiben. Er gönnt der dame die beschämung, die sie sich selbst zuzuschreiben hat.

Nachdem dieser versuch fruchtlos geblieben ist, läßt die dame ihre nichte zu sich kommen, um sie zu bestimmen, dem ritter die liebe aufzukündigen. Diese ist damit einverstanden, daß er zu seiner ehemaligen herrin zurückkehrt, wenn er selbst es wünscht; ihn entlassen aber kann sie nicht. Da die beiden damen zu keiner einigung kommen, beschließen sie, herrn Hugo von Mataplana als schiedsrichter anzurufen.

Zur schönen frühlingszeit kommt ein joglar zu Hugo, an dessen hof ein fröhliches treiben von feingebildeten damen und rittern herrscht. Nachdem der spielmann dort seine lieder vorgetragen hat, erzählt er die geschichte des ritters — ohne namen zu nennen — und bringt die bitte um einen urteilsspruch vor. Hugo hört sich die erzählung an und erklärt dem joglar nach kurzem nachsinnen, er werde ihm am folgenden tage seine entscheidung mitteilen. Inzwischen bleibt der spielmann sein gast und hat gelegenheit, das hofleben kennen zu lernen.

Am nächsten morgen, gleich nach der messe, geht der gastgeber mit ihm und dem dichter Raimon Vidal — der sich hier selbst einführt — hinaus auf eine wiese, wo alles grünt und blüht. Dort setzt er sich nieder, faßt die tatsachen, die dem streitfall zugrunde liegen, noch einmal zusammen und fällt dann seinen spruch:

Die liebesprobe ist eine torheit. Die dame hat gegen die vorschriften der minne gefehlt, als sie ihrem treuen ritter den abschied gab. Ihr vergehen ist jedoch nicht so schwer, daß es nicht durch verzeihung wieder gut gemacht werden könnte: sie hat nur mit worten gesündigt und bereut ihre schuld. Auch will sie das dem ritter gegebene versprechen jetzt einlösen. Er soll ihr deshalb verzeihen.

Auch das fräulein ist nicht zu verurteilen, daß sie den ritter an sich zog; sie hat dabei durchaus korrekt gehandelt. Wenn sie ihn aber jetzt noch länger in ihrem dienste hält, läd sie schwere schuld auf sich. Sie muß ihn daher freigeben, und wenn er nicht freiwillig zu seiner einstigen herrin zurückkehrt, muß sie ihm den abschied geben.

Wie Castia-Gilos will Raimon auch diese erzählung von einem joglar gehört haben. Er befindet sich am hofe Hugos von Mataplana, als der spielmann dort hinkommt und seine lieder vorträgt. Dann zieht er sich mit dem übrigen gefolge zurück, so daß der joglar herrn Hugo allein sprechen kann.

v. 1105 E cascus, can s'en son pagatz,
Tornet a son solatz premier;
E el (sc. lo joglars) remas ses cossirier,
Aisi com coven al sieu par,
E dis . . . [1])

Am anderen morgen nimmt der hausherr Raimon als einzigen zeugen der unterredung mit hinaus auf die wiese (v. 1157).

Dort gibt er des dichters wegen, der ja sonst den spruch gar nicht verstehen könnte, eine gedrängte darlegung des falles und spricht dann das urteil. Raimon scheidet bald darauf vom hofe Hugos und hört, daß die parteien das urteil widerspruchslos angenommen haben und daß es auch noch größere wirkung gehabt hat: manchem liebenden paar ist dadurch großes leid erspart geblieben.

Die episode, in der die entscheidung Hugos von Mataplana berichtet wird, entspricht in ihrer darstellung zug um zug der novellistischen einkleidung der ensenhamens, über die später noch zu sprechen ist. Gerade bei diesem gedicht zeigt sich die enge verbundenheit von erzählung und belehrung in den novas, die eine scheidung in novellen und lehrgedichte oft sehr schwierig gestaltet.

Mit der subjektiven einkleidung seiner novelle verfolgt Raimon wiederum einen doppelten zweck: er will die ereignisse wahrscheinlicher darstellen und seinen eigenen wert unterstreichen.

Er nennt zwar die namen der beteiligten personen nicht; das ist aber wohlberechnete absicht. Dadurch stellt er eine enge verbindung mit seinen zuhörern her, die er aus seinen

[1]) Vers 1108 spricht sehr gegen die annahme, daß Raimon selbst joglar gewesen sei, wie man aus *Abrils issi* . . . entnehmen zu können glaubte. Wer so hochmütige worte über den stand der joglars ausspricht, hat sicherlich nicht dazu gehört. Dazu stimmt auch die rolle, die sich Raimon in allen seinen gedichten anweist.

andeutungen in den personen der novelle ihnen wohlbekannte persönlichkeiten erkennen läßt. So heißt es vom ritter: „Seinen namen weiß ich zwar nicht zu nennen — wer könnte auch die namen all dieser kleinen ritter kennen und behalten? —, aber ich glaube, er besaß eine kleine burg in Limousin, in der gegend von Essiduelh.“ Dann scheinen ihm noch nähere angaben wieder einzufallen: „Trotz seiner armut wurde er doch durch seine ritterlichen tugenden ein führer und vorbild seiner standesgenossen. Oft führte er sie als ihr erwählter befehlshaber ins feld, und jeder schätzte seine freundschaft.“ — Das kann nur ein bestimmter ritter sein. Der anschein der wahrheit, den der dichter seiner erzählung geben will, wird noch dadurch erhöht, daß er die namen der damen absichtlich verschweigt, um — wie er sagt — die geschichte nicht noch mehr bekannt zu machen, als sie es schon ist (v. 1125).

Mit vielen seiner standesgenossen teilt Raimon die eigenschaft, sich selbst gern etwas herauszustreichen. (Vgl. auch die rede, die er Hugo von Mataplana über dessen eigene gute eigenschaften halten läßt.) Er tut das aber in etwas feinerer form als die meisten unter ihnen, wie wir es schon bei Castia-Gilos sahen; er legt sein lob den personen der novelle in den mund. So zitiert ihn die dame:

v. 753 Si com dis en Ramons Vidal,
Bos trobaire mot avinens,

und Hugo von Mataplana führt ihn als autorität in liebesfragen an:

v. 1238 Per que·n diray so que·n retrays
Raimons Vidals que aisi es.

Die feinste andeutung und doch zugleich die stärkste betonung seines ansehens liegt aber darin, daß Hugo ihn, Raimon Vidal, als einzigen aus der großen schar der trobadors an seinem hofe für würdig erachtet, seine entscheidung mit anzuhören.

Wir wenden uns nun der frage nach quellen oder etwaigen vorlagen der novelle zu.

Sie „verrät auf den ersten blick durch die novellistische einkleidung hindurch deutlich das tenzonenmotiv: ein ritter, der sich von seiner unerbittlichen dame abwendet; ihr

fräulein, das sich ihm geneigt erzeigt, und ihn, nachdem sie selbst eine domna geworden, mit ihrer huld erfreut; die dame, die ihn jetzt von neuem in anspruch nimmt; die streitige frage nun, welcher von beiden er endgültig angehören soll: es ist ein tenzonenstoff so ähnlich vielen anderen in tenzonenform behandelten, daß es nicht überraschen würde, wenn er auch schon so bearbeitet sich wirklich vorfände. In der tat tenzonieren über eine ganz ähnliche frage herr Blacatz und Guillem von Saint Gregori" (MW II, 139). (Cornicelius s. 9.)

Es ist das die frage: was ist vorzuziehen, ehrenvolle liebe ohne lohn zu einer dame oder heimliche, belohnte zu einem fräulein? „Von unserer novelle jedoch und von dem was die höfische sitte, mit anderen worten also der gute ton jener zeit verlangt zu haben scheint, weicht die tenzone darin ab, daß das fräulein auch ohne verheiratet zu sein mit einem kusse den ritter sich zueignet." (Cornicelius s. 9.)

Ähnliche, in partimens behandelte fragen sind:

Eine dame weigert sich, ihren treuen liebhaber zu belohnen,[1]) verbietet ihm aber, sich einer anderen zuzuwenden.[2]) Was soll der ritter tun?

Darf ein ritter seine dame verlassen, wenn eine andere ihm unter der bedingung erhörung verspricht, daß er die unerwiderte liebe zur ersten aufgibt?[3])

Ein ritter liebt lange zeit eine dame vergeblich und wendet sich von ihr ab. Als sie hört, daß eine nebenbuhlerin dem ritter eine zusammenkunft zugesagt hat, bestellt sie ihn auf denselben tag und dieselbe stunde zu sich. Zu welcher dame soll der ritter gehen?[4])

Wir sehen also, daß das motiv in mannigfachen variationen in den partimens behandelt wird, aus denen es Raimon entnehmen konnte. Dabei ist aber die ausgestaltung zur novelle doch nicht völlig sein verdienst, wie Cornicelius meint. Wir finden sie bereits in einer anzahl von biographien der trobadors

---

[1]) Enric I, Graf von Rodez und Uc de Saint Circ. (Arch. 34, 185.)

[2]) Bertran Albaric und Guibert: *Amic Guibert ben a VII ans pasatz.* (P. Meyer, Dern. Troub. s. 125.)

[3]) Albert de Sisteron und Aimeric de Peguilhan. (MG 330, 693.) Peire Tomat und Guiraut Riquier. (L. Selbach s. 107.)

[4]) Albertet und Savaric. (Arch. 32, 418.)

und razos zu ihren liedern.[1]) Bei manchen verschiedenheiten teilen sie doch viele züge mit Raimons novelle, die oft an eine direkte entlehnung denken lassen.

Man vergleiche:

1. Der ritter ist arm, aber tüchtig.

So fo ...

v. 14 Per so·us dic que no fon, so crey,
15 Senher mas d'un castel basset;
Mas nobles cors ...
— — — li donet — — —
22 Que tant puget per galhardia,
Per pretz e per cavalairia
E per armas e per servir,
C'a totz si fetz mil tans grazir.

Richard de Barbezieux

R. d. B. si fo ... paubres vavassors. — Bons cavaliers fo d'armas e bels de la persona.

Uc de Saint Circ

Fils fo d'un paubre vavassor ... (Cansos fetz de fort bonas ...)

2. Trotz seines geringen standes verliebt er sich in eine hochgeborene, schöne dame.

So fo ...

v. 36 Ac una don' en Lemozi
Valent de cors e de paratie,
E ac marit de senhoratie
E d'onor ric e poderos.
40 Mot fo·l cavayers coratios
Que seley amet per amor.

Gaucelm Faidit

Mas el ac tan de cor que se enamoret de ma dona Maria de Ventadorn de la meillor domna e de la plus avinen que fos en aquela sazon.

Richard de Barbezieux

Et enamoret se d'una domna, moller d'en Jaufre de Taonai, d'un valen baron d'aquela encontrada.

Savaric de Mauleon

Et avia amada e onrada lonc temps una dona gentil de Gascuenha ... molher que fo d'en P. de Gavaret qu'era vescoms de Benaujes e senher de S. Macari e de Lengo.

3. Die dame duldet die huldigungen nur aus kluger berechnung, weil sie in den augen der höfischen gesellschaft

---

[1]) Gaucelm Faidit, Richard de Barbezieux, Savaric de Mauleon, Uc de Saint Circ. (Chabaneau s. 243, 251, 255 u. 259.)

ihr ansehen heben; sie vertröstet den liebhaber mit versprechungen und geschenken.

So fo ...	Gaucelm Faidit
v. 101 E la dona, per far sembelh A la gent que vay devinan, Volc lo sofrir a son deman, E c'om pus bas non i dones. 125 E qu'ella·l donet que portes Anels e manias per s'amor. Im munde des fräuleins: 966 Et enquer loy mandatz tornar, Non per son pro, mas per salvar Vos meteyssa; qu'als non queretz.	E ela la sofria per lo pretz que li donava. **Richard de Barbezieux** E la domna era ... mot envejoza de pretz e d'onor. E quant ella conoc qu'era enamoratz d'ella, fetz li doutz semblan d'amor. **Savaric de Mauleon** Mot longamen lo puget esta dona ab sas folas promessas. **Uc de Saint Circ** E si amava madompna Clara. Mout fo adrecha & ensenhada & avinenz e bella, & ac gran volontat de pretz e d'esser auzida loing e pres. Et ella sofria an'Uc los precs e l'entendemen eill promes de far plazer en dreit d'amor.

4. Lange zeit vergeht, ehe der liebende die einlösung des versprechens fordert.

So fo ...	Gaucelm Faidit
v. 121 Enaissi·l tenc may de VII ans 127 Adenan I jorn de pascor C'aisi servia·l cavayers, Anet, car n'era costumiers, 130 Vezer sidons en son repaire. 149 E si·l tenia en loc de drut 150 A son jazer ni per privat, No·s cuia quey agues peccat Ni facha lunha leugaria.	Et enaisi duret lur amors be set ans que anc non ac plazer en dreg d'amor. E si venc un dia en G. denan sa dona e li dis o elal faria plazer en dreg d'amor o ela lo perdria.

Von hier ab gehen die einzelnen razos auseinander. Gaucelm Faidit läßt sich durch die falschen liebesseufzer von frau Audiart von Malamort, die mit Maria von Ventadorn

im bunde ist, betören und verliert so die liebe beider damen. — Richard de Barbezieux erhält auf sein verlangen nur eine ausweichende antwort und traut den schönen versprechungen einer dame, die auf den ruhm der frau von Taunay eifersüchtig ist. Er verläßt seine herrin, trotzdem sie ihm nun ihre liebe schenken will. — Auch er verliert durch seine falschheit die liebe der alten und der neuen herrin, jedoch erlangt er schließlich die erbetene verzeihung. — Auf ähnliche art und weise wird Uc de Saint Circ verleitet, seiner dame den rücken zu kehren. — Schließlich findet sich noch bei Savaric de Mauleon der zug, daß die dame aus eifersucht auf die glücklichere nebenbuhlerin dem ritter die vorher versagte gunst zu gewähren verspricht, wenn er zu ihr zurückkehrt.

Zu erwähnen ist auch noch die razo zu einem gedichte Girauts von Bornelh (Chabaneau s. 222). — Giraut dient lange zeit frau Alamanda d'Estanc, die ihn immer wieder vertröstet, da ihr wohl die preislieder des dichters gefallen, nicht aber er selbst. Als einziges geschenk hat sie ihm einen handschuh gegeben, den Giraut nun verloren hat. Das ist Alamanda ein willkommener vorwand, alle ihre versprechen zu widerrufen. In seinem schmerz sucht der dichter trost und rat bei einem fräulein der dame, die den gleichen namen Alamanda führt, also vielleicht eine verwandte ist.

Aus den hier angeführten stellen ergibt sich mit größter wahrscheinlichkeit, daß bestimmte typen in der provenzalischen literatur bestanden haben müssen, denen z. t. auch wirkliche charaktere entsprochen haben mögen. Es sind das:

1. Der ritter (bzw. trobador), der seine armut durch persönliche vorzüge wettzumachen sucht und seinen stolz darein setzt, einer dame von möglichst hohem rang zu dienen. Dadurch meint er ein recht auf ihre zuneigung zu erwerben, das er schließlich geltend machen will. Wird er dabei abgewiesen, so folgt er in seinem trotz den sirenengesängen einer anderen dame, um bald zu erkennen, daß er jetzt nur noch übler daran ist, als je zuvor.

2. Die dame, die nur darauf bedacht ist, ihr ansehen in der gesellschaft zu heben und den neid ihrer standesgenossen

zu erregen. Deshalb sucht sie einen angesehenen ritter an sich zu ziehen, indem sie ihm liebe heuchelt, ihn aber mit leeren vertröstungen hinhält. Nur aus kluger berechnung schenkt sie ihm von zeit zu zeit kleine zeichen ihrer gunst. Soll sie mehr gewähren, schlägt sie es rundweg ab, um jedoch bald ihre torheit zu bereuen, wenn sie dadurch ihren liebhaber verliert. Jetzt aber bringen ihn keine liebesbeteuerungen und schwüre wieder zurück.

3. Die dame, die eine andere um das ansehen beneidet, das dieser ein treuer liebhaber verleiht, und mit allen mitteln versucht, den ritter für sich selbst zu erobern. Ist ihr das gelungen, betrügt sie ihn genau so um seinen lohn wie seine frühere herrin auch.

Im grunde genommen ist es dasselbe problem, das in immer neuen variationen behandelt wird: ist der reine frauendienst ohne gewährung von lohn höher zu stellen als die sinnliche liebe, die nur um des lohnes willen dient, nicht um des dienens an sich? Solche variationen sahen wir in den prosanovellen, eine solche stellt auch die novelle Raimons dar, die die gleichen typen verwendet wie jene. Es läßt sich mithin von einer originalität unseres dichters ebensowenig sprechen wie von der benutzung einer bestimmten vorlage. Raimons verdienst bleibt die unterordnung der bekannten motive — oder besser: variationen desselben motivs — unter den leitgedanken seiner novelle. Dabei scheint ihm auch der gedanke vorgeschwebt zu haben, das törichte einer liebesprobe, auch wenn sie von der frau ausgeht, noch einmal zu zeigen: die dame behauptet — fälschlich —, sie habe den ritter nur auf die probe stellen wollen (v. 565—70), und wird mit einem zitat aus den gedichten Raimons von Miraval über das unsinnige eines solchen beginnens belehrt.

v. 575 Un plag fan donas qu'es folors:
Can trobon amic que·s mercey,
Per assay li movon esfrey
E·l destrenhon tro·s vir'alhors;
Pueys, can s'an lonhatz los melhors,
80 Fals entendedor menut
Son cabalmen receubut;
Per que·s cala·l cortes chans
E sors crims e fols mazans.

Denselben gedanken spricht Hugo von Mataplana aus:

v. 1277 Non es sabers aitals assays
Mas folia . . .

Wir hätten also in *So fo el temps* . . . eine art pendant zu Castia-Gilos zu sehen.

Betrachten wir nun die zeichnung der charaktere in der novelle.

Gewiß ist zuzugeben, daß „die mängel der charakteristik überall hervortreten“, daß wir nirgends scharf abgegrenzte attribute, sondern „tautologische häufungen von adjektiven haben, aus denen sich selten mehr als das allgemeine ‚gut‘ oder ‚schlecht‘ entnehmen läßt“ (Cornicelius s. 11), doch dürfen wir dafür den dichter nicht allzusehr verantwortlich machen. Er schrieb eben im stil der zeit, wie es die dichterische tradition forderte, der jeder gehorchen mußte. Aus diesem zwang ist wohl auch die starke typisierung der personen zu erklären, der merkwürdigerweise am stärksten die figur des liebhabers verfallen ist. Man beachte nur einmal die farblose, untätige rolle, die er in den versnovellen spielt (mit ausnahme von Flamenca).

Er liebt eine dame und fleht um gegenliebe, die er glaubt beanspruchen zu können. Im übrigen beschränkt er sich darauf, den zufall — Castia-Gilos — oder seine helfer — Papageiennovelle — für sich arbeiten zu lassen und verbringt seine zeit mit nutzlosen klagen. — Genau dieselbe figur haben wir in *So fo* . . . vor uns. Der eigene wille scheint völlig ausgeschaltet. Die forderung an die dame, ihm endlich ihre gunst zu gewähren, entspringt nicht dem liebesverlangen, sondern stellt nur eine allgemein übliche sitte dar. Als ihm seine bitte abgeschlagen wird, ergeht sich der ritter in klagen, deren echtheit wir bei dem schnellen sinnesumschwung stark bezweifeln müssen, und hat angst, der herrin noch einmal unter die augen zu treten, anstatt als mann zu handeln. So geht er auch sofort auf den vorschlag des fräuleins ein, und als er bei ihr sein glück gefunden hat, fügt er sich ohne widerspruch dem — nach unserer ansicht ungerechten — urteilsspruch und kehrt zu seiner einstigen herrin zurück. — Für unser empfinden völlig unverständlich, ist dieses handeln

eben nur begreiflich aus dem geist der trobadorpoesie mit ihrem ständigen zwiespalt der liebesauffassung, bei der die liebe bald völlig frei, bald gänzlich erfüllt von sinnlichkeit gedacht wird.

Besser ist Raimon die zeichnung der dame und ihrer nichte gelungen. Sie sind zwar auch kinder ihrer zeit und als solche in den rahmen der höfischen liebesdoktrin gepreßt; dem urteil eines in liebesfragen erfahrenen mannes können und wollen sie sich nicht widersetzen. Innerhalb dieses rahmens erscheinen sie uns aber als menschen von fleisch und blut, nicht als puppen oder papageien, die sinnlos eingelernte phrasen herunterplappern.

Das handeln der dame ist begründet in ihrem berechnenden charakter. Sie duldet den dienst des armen ritters nur, weil er hohes ansehen genießt, weil sie keinen besseren gefunden hat und die verehrung eines ritters ohne guten ruf ihr in den augen der welt schaden würde. Mit dieser duldung und gelegentlichen geschenken glaubt sie in ihrem hochmut, den armen ritter genügend belohnt zu haben, und ist tief beleidigt, daß er das nicht zu schätzen weiß und mehr zu verlangen wagt (v. 161—66).

Ja, sie dreht noch den spieß um und behauptet, die verehrung des ritters habe ihr mehr geschadet als genützt:

v. 168 „Que per vos n'ay laissatz mans ricx.“

In ihrem trotz will sie gar nichts mehr hören, schroff weist sie dem ritter die tür:

v. 175 „Aisi car voles esser drutz,
Vos tuelh mo solas e m'amor,
E pensatz de conquerr' alhor
Dona, c'ab se vos denh colcar;
C'ab mi non podes may trobar
80 Esmenda, patz ni fi ni treva.“

Dabei weiß sie wohl, daß sie im unrecht ist und bereut im stillen ihre übereiltheit, ohne es eingestehen zu wollen, am wenigsten vor anderen. Bei dieser stimmung muß der wohlmeinende versöhnungsversuch ihrer nichte gerade in das gegenteil umschlagen und sie noch mehr in ihrem groll bestärken. Sie schlägt in jähem zorn die vermittlerin ins gesicht und läßt am anderen morgen den ritter gar nicht zu

worte kommen. — Bald aber meldet sich die reue, gepaart mit dem neid auf die glücklichere nebenbuhlerin. Sie will versuchen, den ritter wiederzugewinnen, und läßt ihn deshalb zu sich kommen. Sie nimmt ihn freundlich auf und geht echt weiblich über ihre schuld hinweg, indem sie ihm, dem sie doch selbst jedes wiederkommen verboten hat, sein langes fernbleiben vorhält. Dann will sie ihn glauben machen, daß er ihre absicht völlig mißverstanden habe, als er sie verließ; sie habe seine liebe nur auf die probe stellen wollen. Als sie merkt, daß der ritter nicht zu ihr zurückkehren will, beginnt sie, ihn mit klagen und vorwürfen zu überhäufen und versucht, ihm die schuld in die schuhe zu schieben. Doch alles nützt nichts. Sie muß sich von ihm sagen lassen, daß sie sich selbst in die klemme gebracht habe und er sie nicht daraus befreien werde.

Nach diesem mißerfolg versucht die dame ihr heil bei ihrer nichte, der jetzigen herrin des ritters. Sie lädt sie freundlich ein, und als sie zu ihr kommt, begegnet sie ihr mit ausgesuchter liebenswürdigkeit und höflichkeit.

Dabei sucht sie ihre nichte durch schmeicheleien über ihr gutes aussehen und ihren verstand zu fangen und bringt dann langsam das gespräch auf damen und ritter im allgemeinen und kommt schließlich auf ihren fall zu sprechen:

v. 772 „Amiey e chauzi ses ufana
Un cavayer per mi servir;
— Vos sabetz de cal o vuelh dir
Sitot eras no·us dic son nom —.“

Sie sucht ihre handlungsweise zu entschuldigen und schiebt schließlich alle schuld auf das fräulein, das den ritter an sich gezogen und ihr sein treues herz abgewandt habe. Das vergehen sei um so größer, als sie schon als unverheiratetes fräulein den ritter in ihren dienst genommen habe:

v. 843 „E car anc may aitals peccatz
Donzela ses marit no fetz.“

„Habt ihr denn gar nicht an mich gedacht?“, fährt sie dann fort, „ich habe in meiner gutmütigkeit auf euch vertraut und habe nun den schaden davon; denn mir wird alle schuld zugeschrieben.“ Dann lenkt sie ein, da sie einsieht, daß sie im

guten mehr erreichen kann, und nennt ihre nichte wieder „*amiga bela*“; aber kurz und bündig fordert sie den ritter zurück:

v. 1045 „. . . Per qu'ieu breumen
Vos dic e segon dreg d'amor
E car a lui non fa paor
Ni vergonha mos escondirs,
C'ades ses totz autres gandirs
50 Lo deves eslonhar de vos.“

Sie will ihn sich holen, wenn ihn die nebenbuhlerin nicht herausgibt, wie sie, die dame, es nach fug und recht verlangen kann.

Ist die dame als stolze, herrschsüchtige frau dargestellt, die sehr von ihrem eigenen werte durchdrungen ist, so ist ihre nichte ein gutherziges, kluges mädchen.

Als sie den ritter so niedergeschlagen sieht, will sie ihn trösten und versteht es, ihn durch kluges zureden dazu zu bringen, daß er ihr sein herz ausschüttet. Dann richtet sie seinen gesunkenen mut wieder auf: „Es ziemt sich nicht für einen tapferen und tüchtigen ritter wie ihr, gleich alle hoffnung aufzugeben; vielleicht hat die dame euch nur prüfen wollen.“ Kurz und bestimmt trägt sie ihm dann auf: „Ihr bleibt jetzt hier und morgen früh tragt ihr eure bitte noch einmal vor! Inzwischen werde ich selbst für euch sprechen.“ Geschickt bringt sie dann bei der dame die rede auf den ritter, wobei sie freilich nur undank erntet und sich schlechte behandlung und scheltworte gefallen lassen muß. Nachdem ihr guter wille so verkannt worden ist, glaubt sie, auch ihren eigenen vorteil wahrnehmen zu dürfen. Sie tröstet deshalb den ritter, indem sie ihn bei seiner ehre packt: „Diese abweisung kann euren wert nicht herabsetzen. Wenn ihr euch aber nicht ermannt, wird euch nur schande und spott treffen.“ Darauf macht sie ihn langsam mit dem gedanken vertraut, bei einer anderen dame liebe zu suchen, und weiß nur nicht recht, wie sie ihm auf unauffällige art und weise beibringen kann, daß sie gern diese dame sein möchte. Doch als der schwerfällige liebhaber nichts merkt, faßt sie mut und bietet ihm kurz entschlossen an, fürderhin ihr zu dienen. Dabei hält sie die höfische sitte strenge inne: erst nach ihrer vermählung

gilt der vertrag. — Bei der zusammenkunft mit der dame hört sie sich die vorwürfe und klagen zunächst ruhig an, dann schlägt sie ihre tante mit deren eigenen waffen:

v. 861 „... Ma dona, s'ieu ren far
Saubi ni say ad obs de pretz,
Ades conosc que tan m'avetz
Vos mess'als vostres noirimens."

Nach dieser kleinen bosheit verteidigt sie sich im gefühl ihres rechts ruhig und sachlich und erklärt offen: „Ihr seht ja nur auf euren eigenen vorteil, nicht auf den des ritters, wie ihr immer behauptet. Aber ihr dürft mich nicht für dumm halten. Ihr schadet euch doch nur selbst, wenn die geschichte überall bekannt wird; das wollte ich vermeiden, als ich den ritter an mich zog."

Die aufrichtigkeit ihrer gesinnung geht aus ihren folgenden worten hervor, in denen sie offen zugibt, dabei auch an sich selbst gedacht zu haben:

v. 1017 „E veramen per so c'a lutz
Vengues per el mos pretz enans."

In ihrem edelmütigen verzicht tritt die vornehmheit ihres charakters klar zu tage:

v. 1019 „Comiatz per me petitz ni grans
Non aura; pero si·l voletz
Ni el vos vol, aisi·l prendetz."

Als ihr aber die dame befehlen will, ihren liebhaber wegzuschicken, bäumt sich alles in ihr gegen eine solche zumutung auf. Ein ausbruch wahren gefühls sprengt die starre hülle der konvention:

v. 1053 „Eslonhar! hoc! Ans metray foc
A mi mezeissa", ela·l ditz;
55 „Non laissarai per aitals ditz
Sel que·m fa vieure e valer,
No faray iorn; ni ia poder
Non auretz aitals cous cuiatz
Qu'eras laissetz, eras prendatz."

Zum Schluß beugt freilich auch sie sich unter das urteil Hugos von Mataplana. Doch dieses zugeständnis war der dichter seinen zuhörern schuldig, die ein solches verhalten als selbstverständlich ansahen.

Die hier behandelte novelle ist besonders merkwürdig durch eine eigenartige technik, wie wir sie noch in dem gedicht *Abrils issi* ... des gleichen dichters und auch in einem teil des Breviari d'amor angewandt finden. Raimon Vidal läßt nämlich seine personen zur bekräftigung ihrer worte stellen aus gedichten von trobadors — darunter auch eigenen — zitieren und erläutert auch sonst einzelne züge der handlung durch zitate. So interessant diese neuerung durch die zusammenstellung einer großen anzahl von ansichten über denselben gegenstand ist, so geschickt oft die zitate in die reden eingeflochten sind, wirkt dieses starke hervortreten des lehrhaften elements in einer an und für sich einfachen und ansprechenden erzählung doch für unseren geschmack ermüdend und unschön. Der gang der handlung wird dauernd durch langatmige reden unterbrochen, so daß das gedicht auf nahezu 1400 verse angewachsen ist. Besonders störend empfinden wir diese art in den reden der einzelnen personen. Ein lebendiger dialog, wie wir ihn in der Papageiennovelle und z. t. auch in Castia-Gilos finden, wo rede und gegenrede schlag auf schlag folgen, ist dabei nicht denkbar. Raimon scheint auch gefühlt zu haben, wie unwahrscheinlich eine solche redeweise ist; denn als der dialog der beiden nebenbuhlerinnen immer erregter wird, läßt er sie völlig auf die zitate verzichten. Ein weiteres mittel, den dialog trotz der langen reden flüssiger zu gestalten, ist die reimbrechung, die durchgehend angewandt ist. Auch schluß und beginn der rede im versinneren kommt vor. Die direkte rede ist, wie es sich aus dem zwang der zitate ergab, fast völlig durchgeführt. Dabei beobachtet Raimon die technik, zuerst einen vers oder versteil in direkter rede zu geben, dann eine kurze angabe der redenden person — auf die bei der größten spannung auch verzichtet wird —, um schließlich die direkte rede ununterbrochen folgen zu lassen. Nur die worte des ritters sind meist, vielleicht aus absicht, in indirekter rede wiedergegeben.

Im übrigen unterscheidet sich der stil außer in einigen gelegentlichen ansätzen nicht von dem anderer erzählender gedichte (vv. 629, 689, 853).

Trotz des starken hervortretens des lehrhaften bleibt der novellencharakter doch erhalten. Der zweck des gedichtes

ist nicht belehrung, sondern unterhaltung, die — was damals anscheinend als vorzug galt — mit belehrung verbunden ist. Der dichter hat gewissermaßen sein werk selbst kommentiert und die angaben mit in das gedicht verwoben. Die einschiebung der zitate gab ihm zunächst gelegenheit, seine eingehende kenntnis der literatur zu zeigen, dann aber galt sie ihm sicher als mittel, die spannung seiner hörer zu erhöhen. Jeder ist begierig die lösung des konfliktes zu erfahren, nachdem das für und wider so eingehend erörtert worden ist. Die behandlung der charaktere und die führung der handlung zeigen, daß dem dichter die erzählung noch höher steht als die damit verbundene belehrung, die er mehr als schmuck ansieht. Dadurch unterscheidet sich das gedicht von dem später zu besprechenden *Abrils issi* . . . desselben dichters, wo dieses verhältnis zugunsten der belehrung verschoben ist.

Der vers ist der 8-silbler der novas — mit ausnahme der zitate — mit überwiegender mehrzahl von männlichen reimen. Im anfang sind weibliche reime ziemlich häufig; gegen ende zu nimmt ihre zahl stark ab.

Ehe wir zu den lehrgedichten mit novellistischer einkleidung übergehen, müssen wir noch einen blick auf das **Esther-fragment** werfen, das eine sonderstellung einnimmt.

Das gedicht wurde von dem jüdischen arzt Crescas (prov. Israel), dem sohn des leviten Joseph Caslari d. i. aus Caslar oder Caylar, verfaßt und zwar vermutlich kurz nach 1322. — Nach diesem, das nach des verfassers eigener angabe für frauen und kinder in der volkssprache geschrieben ist, schrieb Crescas noch ein hebräisches gedicht desselben inhaltes für die, welche diese sprache verstanden, also die leviten. Die erzählung ist dabei im provenzalischen text einfacher als im hebräischen. — Von dem provenzalischen gedicht sind nur 448 verse erhalten, die den anfang bildeten; sie stehen in einer hebräischen handschrift.

Crescas hat neben dem buch Esther zur einleitung das buch Daniel und besonders die „Midrasch“ genannten glossen der rabbiner zum buche Esther benutzt; daneben scheint er auch eigenes zugefügt zu haben. Das gedicht ist in hebräischen schriftzeichen niedergeschrieben, die sich nicht immer mit den

provenzalischen decken, so daß manche stellen dunkel bleiben. Der verfasser verweist zweimal (v. 40 u. 117) auf glossen, in denen die betreffenden stellen ausführlicher besprochen würden; diese sind jedoch nicht erhalten.

Das gedicht beginnt mit der anrufung Gottes, der den menschen die vernunft gab, damit sie ihm dienten und ihn ehrten. Dann fährt der verfasser ganz unvermittelt fort:

v. 5 Mon roman vuelh acomensar
Al fag de Nabocadnessar

und bringt die überleitung erst in den folgenden versen:

v. 7 E cant sera tot asomat
Sabres que Dieu nos a amat.

Nun erst beginnt die eigentliche erzählung. Sie folgt zunächst dem buche Daniel (kap. 3), indem sie vom gebote Nebukadnezars berichtet, seiner statue göttliche ehren zu erweisen. *„Al Juzieus non fon pas festa“*, so fährt Crescas fort und leitet dann über zu seinem eigentlichen zweck, am beispiel Esthers die liebe Gottes zu seinem auserwählten volke zu zeigen. Mit behaglicher breite wird das fest des königs geschildert; besonders die unzahl der verschiedenen speisen und die menge der getränke scheinen es dem verfasser angetan zu haben. Im unterschied zum buch Esther wird uns hier der grund der verstoßung Vasthis und ihr ferneres schicksal erzählt. Als alle teilnehmer des gelages betrunken sind, rühmt jeder die schönheit der frauen seines landes. Darauf prahlt der könig:

v. 177 „Al mont non a tant bela dona
Com la regina ni tant bona“

und ruft alle anwesenden als zeugen dafür an; denn sie selbst sollen sogleich entscheiden können. Er befiehlt seinen sieben kämmerern:

v. 184 „ . . . Anas de cors
E menas me ses vestidura
Vasti la bela creatura.“

Die königin weigert sich, nackt vor dem hof zu erscheinen, weil das nicht schicklich sei: „Euer könig scheint zuviel getrunken zu haben; er weiß wohl nicht mehr, daß er einstmals meines vaters pferdehirt gewesen ist.“ — Der könig ist in seiner betrunkenheit so wütend über diese beleidigung,

daß er Vasthi sofort verurteilen läßt. Einer seiner räte findet sich dazu bereit und entscheidet, daß die königin sterben müsse; und zwar soll sie als warnendes beispiel für alle ungehorsamen frauen verbrannt werden. Da der könig zustimmt, wagt niemand zu widersprechen, und das urteil wird vollstreckt. Trocken bemerkt der dichter:

v. 352 Cremada fon, laissem l'estar.

Von nun an folgt die erzählung dem zweiten kapitel des buches Esther bis v. 10, wo unser gedicht abbricht.

Auch hier in diesem von der provenzalischen literatur völlig unabhängigen gedicht finden wir den moralisch-didaktischen zug. — Die quelle für das gedicht ist nicht nachweisbar; doch muß es dieselbe gewesen sein, die auch der Esther-tragödie zugrunde liegt. Vielleicht geht diese auch auf das gedicht von Crescas zurück. (P. Meyer, Le roman d'Esther, s. 202.)

Unsere bearbeitung ist deshalb wichtig, weil sie uns über die gründe aufklärt, die Vasthis weigerung bestimmen. In der Bibel ist diese nur schwer verständlich. Außerdem erfahren wir hier das weitere schicksal der königin, von dem uns das buch Esther ebenfalls nichts berichtet.

Die form des bruchstückes ist der paarweise reimende 8-silbler. Dabei sind die verse oft fehlerhaft, die reime zum großen teil nur assonanzen; oft haben drei bis vier verspaare denselben reim, aber die verspaare selbst werden genau innegehalten. P. Meyer vermutete deshalb, es sei dem dichter gar nicht darauf angekommen, gleichlange verse zu machen.

Da das gedicht nicht bloße übersetzung eines biblischen stoffes, sondern bearbeitung mit mannigfachen eigenen zusätzen ist, darf es wohl auch in einer darstellung der provenzalischen erzählenden dichtung einen platz finden, zumal es formal dazugehört.

3. Lehrgedichte mit novellistischer einkleidung.

a) Ensenhamens.

Als erstes betrachten wir das gedicht: **Abrils issi' e mays intrava** von **Raimon Vidal.**

Am morgen eines schönen maientages steht der dichter gedankenvoll vor seinem haus in Bezaudun. Da sieht er

einen gutgekleideten fremdling auf sich zukommen, in dem er sofort den joglar erkennt. Er erwidert seinen gruß, will aber von ihm selbst hören, was ihn herführt. „Ich bin ein spielmann, herr“, erzählt ihm der ankömmling, „und glaube kein neuling in meiner kunst zu sein; ich kann lieder singen und erzählungen vortragen und kenne die gedichte vieler berühmter trobadors. So traute ich mir wohl zu, bei hofe bestehen zu können. Aber dort gilt meine kunst nichts mehr; schlechte spielleute stehen jetzt in gunst und für mich und meine kunst hat man nur spott und hohn. Deshalb habe ich mich verzweifelt von aller gesellschaft getrennt und bin zu euch gekommen, um mir rat zu holen.“

Raimon fordert ihn zunächst auf, mit ihm zu mittag zu essen; dann soll er ihm berichten, was er auf dem herzen hat. — Nach dem essen gehen beide hinaus in den garten und setzen sich am rande eines baches auf einer wiese nieder. Der dichter hat seine freude an dem schönen frühlingstag und an seinem gutgekleideten gast, der ihm nun sein leid klagt: „„Ich habe mir manches wissen angeeignet, durch das ich bei den reichen und mächtigen herren lohn zu erwerben hoffte, um mich gut kleiden und anständig leben zu können. Bald aber merkte ich, daß sie alle heruntergekommen sind, und wollte schon meinen beruf aufgeben, als mich das glück zum dauphin von Auvergne führte. An dessen hof fand ich freundliche aufnahme und lernte dort wohlerzogene junge leute und in ihm einen edlen beschützer kennen. Um die weihnachtszeit waren wir in seinem schlosse in Montferrat, wo ich mich in gesellschaft kluger joglars und fröhlicher ritter gar wohl befand. Als nur der dauphin und ich noch am kamin saßen, faßte ich mir ein herz und befragte ihn über die ursachen des verfalls der poesie und der allgemeinen verwilderung der sitten. Ich erzählte ihm, daß mein vater ein ausgezeichneter joglar war, der mir viel von der freigebigkeit der hohen herren, besonders könig Heinrichs von England, berichtete. Deshalb wäre auch ich joglar geworden, aber auf meinen vielen fahrten hätte ich nicht zwei vornehme herren getroffen, die sich in bezug auf diese tugend mit könig Heinrich messen könnten. Nach kurzem nachdenken belehrte mich der dauphin folgendermaßen: „Treffliche

ritter sind immer vorbilder aller ritterlichen tugenden und guten benehmens; sie müssen edle gesinnung, wissen und gesunden verstand haben. Diese drei tugenden muß überhaupt jeder ritter besitzen; sie ließen könig Heinrichs von England und seiner söhne, Heinrichs, Gottfrieds und Richards, ruhm so hell erstrahlen. An dessen hofe konnte man ritter treffen, die tapfere und edle taten vollbrachten und auch durch klugheit hervorragten, wie jener Sarazene Almansor, von dem ich dir jetzt erzählen will.

In Spanien, am hofe eines sultans, lebte einst ein trefflicher ritter namens Almansor. Der wollte den sultan verlassen und nach Marokko gehen. Sein lehnsherr wollte ihn gern zurückhalten, weil er durch seine ritterlichen tugenden eine zierde seines hofes war. Als Almansor den wunsch des sultans vernahm, war er gern bereit zu bleiben. Als einzige gnade erbat er sich, der sultan möge seiner treuen dienste auch dann gedenken, wenn ihn ein unglück beträfe, so, wie er ihn bis jetzt geehrt und geschätzt habe. Der fürst war erfreut über die hohe gesinnung seines ritters und verlieh ihm als auszeichnung die almussa, die rote mütze, die er selbst trug. Doch sollte sie der ritter nicht tragen dürfen, da dieses recht nur dem geschlecht des sultans zukam, der sie selbst als auszeichnung erworben hatte. — Lange zeit ging darüber hin; längst herrschte ein anderer sultan in Spanien, und der vorfall war beinahe in vergessenheit geraten. Da kam ein fremder ritter ins land, den der sultan bald vor allen auszeichnete. Eines tages ritt dieser ritter zur jagd und trug dabei eine almussa, wie sie einst Almansor verliehen worden war. Seine standesgenossen, die die geschichte der almussa kannten, beschwerten sich beim sultan über die eigenmächtigkeit des fremden. Er versprach aufklärung und gerechte bestrafung und lud den ritter vor sein gericht. Dieser erschien und erklärte, ohne sich irgendwie einschüchtern zu lassen: ‚Ich weiß sehr wohl, daß einer eurer vorfahren einst einem ritter die almussa als belohnung für treue dienste verliehen hat. Auf grund gleicher oder größerer verdienste nehme ich daher diese ehre auch für mich in anspruch. Falls ihr mich dabei in unrecht glaubt, will ich euch gern meinen kopf ausliefern!‘ — Die freimütige und kühne antwort ver-

wandelte den zorn des sultans in zuneigung, und der ritter erreichte durch sein verhalten, was er als ängstlicher mann niemals mit geld und gut erworben hätte".

„Damals", so fuhr der dauphin fort, „galt eben die persönliche tüchtigkeit noch etwas, und die großen des landes wußten sie wohl zu belohnen. Jetzt aber geben sie selbst das allerschlechteste beispiel".

So sprach der dauphin zu mir. — Am anderen morgen nahm ich abschied und kam schließlich nach Mataplana zu herrn Hugo, wo edle frauen und fein gebildete ritter mich noch einmal an die erzählungen meines vaters erinnerten. — Ihr kennt jetzt meine erlebnisse und den grund meines kummers. Wahrlich, hätte mich der dauphin nicht mit seinen worten wieder aufgerichtet, ich wäre wohl nie wieder fröhlich geworden. Nun aber möchte ich gern von euch erfahren, wie ich mich unter diesen umständen verhalten soll.""

Gern spendet ihm Raimon aus dem reichen schatze seiner erfahrung; hat er doch selbst lange zeit am hofe des königs Alfons (II. von Aragon) gelebt, als die dichtung noch in blüte stand. So erteilt er denn dem joglar belehrung, wie er sich kleiden und betragen soll, was er an liedern und erzählungen kennen und vortragen muß und vieles andere mehr. Er soll sich das wohl merken; nicht jedem wird das glück zuteil, erfahrung zu erhalten, solange er sie noch verwerten kann, nicht erst im späten alter.

Das scheiden fällt dichter und joglar gleich schwer. Noch einmal wird der gast von Raimon bewirtet, dann zieht er am anderen morgen von dannen. „Nie wieder habe ich von ihm gehört", sagt der dichter, „und weiß nicht, ob er die welt nun besser gefunden hat."

Die frage nach der quelle unseres gedichtes erübrigt sich bei seinem einfachen inhalt. Wichtiger ist die frage der einordnung.

Cornicelius (s. 107) wies schon darauf hin, daß der „Verfall der poesie" nicht den inhalt des gedichtes ausmacht, wie Diez (Poesie 66) und nach ihm Stimming (s. 22) wollten, daß Raimon vielmehr im zweiten teil in ein ensenhamen übergeht. Noch weiter ging Bohs (s. 209), der das gedicht als bloßes ense-

nhamen betrachtete, indem er auf vers 1662 *Et l'ensenhamen fait e dit* verwies (die stelle ist aber durchaus kein beweis dafür): „Vielmehr ist . . . der eigentliche zweck des gedichtes die belehrung des joglars. *Abrils issi' e mays intrava* ist ebensogut ein ensenhamen wie die vorhergehenden (s. 206—09)."

Dabei versteht Bohs unter ensenhamens „solche lehrgedichte, welche teils für einzelne personen, die bestimmte stände vertreten, teils für mehrere stände im allgemeinen unterweisung erteilen betreffend rechtes benehmen, *bos captenemens* (‚guten ton'), in der feinen, gesitteten welt".

Unter diesen ensenhamens ist nun zu unterscheiden zwischen solchen, die nur unterweisung geben, und solchen, bei denen die belehrung in den mund einer person, meist des dichters selbst, gelegt und in die form einer erzählung gekleidet ist.

Naturgemäß werden hier nur diese letzteren besprochen, bei denen — ähnlich wie bei der pastourelle — ein festes, konventionelles kompositionsschema besteht.

Es sind das folgende gedichte:

1. Arnaut Guillem de Marsan: *Qui comte vol apendre* (Bartsch, LB 135).

2. Amanieu de Sescas: *El temps de nalador* (Milà y Fontanals, Trovad., s. 410).

3. Amanieu de Sescas: *En aquel mes de mai* (Milà, s. 416).

4. Garin lo Brun: *El termini d'estiu* (Rdlr 33, 404—32).

5. Lunel de Monteg: *L'autrier mentre ques ieu m'estava* (Bartsch, Denkm. 114).

1—4 sind in paarweise gereimten 6-silblern, 5 im sog. arlabecca-versmaß (Stimming s. 49 u. 51: arbalecca) geschrieben. Bei anderen ensenhamens, ohne novellistische einleitung, kommt auch das 8-silbige verspaar vor: Sordel von Mantua: *Aissi co'l tesaurs es perdutz*; anonym: bruchstück, Rom. 14, 519.

Der aufbau dieser gedichte ist folgender:

I. Wir erfahren zunächst den aufenthaltsort des dichters und die (jahres-) zeit der entstehung des gedichtes: ist es frühling oder sommer, so ergeht sich der dichter allein im freien; zur kalten winterszeit sitzt er mit seinen getreuen in traulichem gespräch am warmen herd.

II. Dann hören wir von seinem gemütszustand: er ist nachdenklich, die sehnsucht nach seiner herrin quält ihn; er sinnt nach über das wesen der wahren liebe (nach höfischer auffassung) oder gedenkt der guten alten zeit, da die jugend noch in zucht und sitte lebte.

III. Zu ihm, dem erfahrenen mann, kommen die vertreter der einzelnen stände und geschlechter: ritter, knappe, joglar, dame und fräulein und bitten um rat und anweisung zum richtigen verhalten. (Nur diesen zug hat das gedicht von N'At de Mons: *Si tot non es enquist*, Prov. Inedita s. 55).

IV. Die belehrung wird sehr gern erteilt. Als höfisch gebildeter mann weiß der dichter aber, was er sich selbst und seinen gästen schuldig ist. Er zieht sie zunächst an seine tafel und läßt sie auch nicht gehen, ohne ihnen noch einen imbiß vorgesetzt zu haben. Im frühling wird die belehrung stets draußen im freien gegeben.

Diese einleitung ist, wie gesagt, die gleiche in allen fünf gedichten, nur in einzelheiten weichen die dichter von ihr ab.

Betrachten wir daraufhin *Abrils issi* . . ., so finden wir hier genau das gleiche schema — nach dem übrigens auch der zweite teil von *So fo e·l temps* . . . gebaut ist — mit einer einschränkung, von der gleich die rede sein soll. „Mit ziemlicher sicherheit läßt sich annehmen, daß das ensenhamen Garins des Braunen von Raimon Vidal benutzt worden ist.“ (Bohs s. 214.)

Abrils issi . . . stellt die zusammenfassung von zwei lehrgedichten mit novellistischer einkleidung dar. Das erste, das den rahmen für das ganze abgibt, behandelt die episode dichter — joglar, das zweite besteht in der erzählung des joglars von seinem aufenthalt beim dauphin von Alvernhe (Robert, 1169—1234); es ist der teil, der dem gedichte zu dem namen „Der verfall der poesie“ verholfen hat.

Zug um zug finden wir die darin geschilderte situation in den ensenhamens von Amanieu de Sescas wieder: es ist weihnachtszeit, der burgherr sitzt mit seinem gefolge am warmen herd und pflegt mit ihm der unterhaltung. Der joglar setzt sich zu ihm und trägt ihm sein anliegen vor.

Der dauphin gibt hier freilich keine anweisung über gutes benehmen — denn die mußte Raimon Vidal für sich selbst aufsparen —, aber belehrung erteilt er auch; und zwar indirekt, indem er den verfall der sitten seiner zeit der blüte des höfischen benehmens von einst gegenüberstellt und die gründe für diesen verfall aufdeckt. Dabei zeigt er an beispielen (geschichte von der almussa), wie ein echter mann handeln soll. — Dieser zweite teil ist mithin ein lehrgedicht — wenn auch kein ensenhamen im engeren sinne. Das hauptgewicht liegt nicht auf der erzählung, sondern auf der moralisch-didaktischen abhandlung, der alten und ewig neuen klage: o tempora, o mores!

Beide teile werden durch die erzählung des joglars von seiner herkunft und seinen erlebnissen am hofe des dauphins und Hugos von Mataplana in geschickter weise zu einem einheitlichen ganzen verknüpft, das nun freilich als novelle kaum noch anzusprechen ist. Es ist die schlichte erzählung von einer begegnung, die als solche kein großes interesse beansprucht.

Raimon wollte eben wahrscheinlich keine novelle, sondern ein lehrgedicht schreiben, in dem ihm die erzählung nur gerüst für sein lehrgebäude bedeutete. Er versuchte, „seiner didaktik durch novellistische einkleidung eine höhere und wirksamere form zu geben“. (Cornicelius s. 6.) Ein dichter wie Raimon Vidal, der in seinen Rasos de trobar der provenzalischen sprache die fähigkeit zur abfassung erzählender gedichte absprach (vgl. s. 7), konnte auch in seinen eigenen gedichten das novellistische element gering einschätzen und so gegenüber dem lehrhaften vernachlässigen. Daß er die belehrung als hervorragendste aufgabe der poesie ansah, während die erzählung dabei nur ein zugeständnis an die hörer ist, die dazu dienen soll, das interesse zu erregen und die trockene gelehrsamkeit schmackhaft zu machen, das beweist seine vorschrift für den joglar:

v. 1599 „Lur vulhatz dir so c'avetz vist . . .
1611 E si·ls vezetz ben comensar
Ad escotar vostre saber,
Novas per c'om pot mais valer
Vas totz mestiers lur comensatz.“

In dieser bevorzugung des lehrhaften elementes in der poesie steht Raimon nicht allein; Guiraut Riquier z. b. vertritt

den gleichen standpunkt in der dem könig Alfons von Kastilien in den mund gelegten antwort auf Guirauts gesuch betreffs der benennung der dichter (MW IV, 182 ff.):

v. 264 **Car qui sap cansos far**
5 **E vers d'aucturitat**
E novas de bon grat
E bels essenhamens
Mostran temporalmens
O espiritual,
70 **Per c'om pot ben de mal**
Sol se vol, eligir,
Honor deu possezir
El mon . . .

v. 296 **E dizem, quels melhors**
Que sabon essenhar
C'om se deu capdelar . . .
303 **Deu hom per dreg dever**
Nomnar, e per saber,
5 **Don doctor de trobar.**

Wir dürfen also Raimons gedicht nicht unter die novellen rechnen, wie Stimming will (s. 12), weil Raimon Vidal nun einmal als novellendichter gilt. Das hat schon Diez richtig erkannt: „Außerdem finden sich noch einige belehrende gedichte in der form der erzählung; sie werden billig unter den belehrenden gedichten aufgeführt“ (Poesie 191); auch Restori nennt *Abrils issi* . . . nicht unter den novellen.

Wenn es hier so ausführlich besprochen wurde, so geschah das hauptsächlich, um zu zeigen, daß eine scharfe abgrenzung von novelle und lehrgedicht im Altprovenzalischen nicht möglich ist. — Vielleicht ist die doppelte benennung „conte“ und „ensenhamen“, die Arnaut Guillem de Marsan seinem gedicht gibt (vgl. oben s. 12), auch in diesem sinne zu verstehen.

Wie Raimon Vidal in der ausgestaltung der novellistischen einkleidung gegenüber anderen dichtern von lehrgedichten originell ist, so scheint er auch in der form der belehrung ein neuerer zu sein.

In *So fo e·l temps* und *Abrils issi* . . . werden die einzelnen lehrsätze durch zitate, z. t. aus eigenen gedichten, gestützt und erläutert. Hier tritt dazu noch die in die erzählung eingestreute kleine novelle als beispiel. Für das letztere

finden wir im Provenzalischen sonst keine parallelen. Wir werden jedoch später sehen, daß diese technik bei den trobadors nicht ungewöhnlich gewesen zu sein scheint. Sie wird auch angewandt in den gedichten Raimons von Anjou und anderer, aus denen uns Francesco da Barberino zahlreiche stellen in lateinischer übersetzung mitgeteilt hat.

Über darstellung und stil ist bereits bei Cornicelius das nötige gesagt (s. 10—12), so daß hier darauf verzichtet werden kann. Dort ist auch sprache und metrik Raimons eingehend behandelt (s. 66 ff.). Für *Abrils issi* . . . ist nur noch zu bemerken, daß darin die weiblichen reimpaare sehr selten sind.

Von der kleinen erzählung, die in das gedicht eingeschoben ist, ist nicht viel rühmliches zu sagen. Sie zeigt eine unbeholfenheit und weitschweifigkeit der darstellung, die uns bei dem dichter von Castia-Gilos in erstaunen setzen muß.

In diesem zusammenhang müssen wir auch das **Breviari d'amor** von **Matfre Ermengaud** von **Beziers** besprechen.

Das werk wird, wie schon gesagt, als romans bezeichnet, wobei romans (= lehrgedicht) als novas rimadas von ausgedehntem umfang aufgefaßt wird. Daß es mit einer novelle nichts gemein hat, lehrt der erste blick.[1]) Matfre Ermengaud sagt außerdem selbst in der einleitung, daß er ein belehrendes gedicht verfassen will.

An die vorbilder der ensenhamens hat er sich deshalb auch gehalten. Wie dort ein joglar, ein ritter usw., so sind hier oft die trobadors zu ihm gekommen und haben ihn gebeten, sie über das wesen der wahren liebe zu unterrichten. Als ein in liebesfragen erfahrener mann will Matfre gern die erbetene belehrung erteilen und zwar (im Perilhos tractat d'amor de donas) in form eines disputes zwischen ihm und den *maldizen*. Er läßt diese ihre — natürlich falsche — auffassung der liebe vortragen und durch zitate stützen und bekämpft sie in gleicher weise durch belegstellen aus den werken anderer trobadors.

---

[1]) Eine inhaltsangabe verbot sich bei der länge des gedichtes von selbst, zumal es nur bedingt in unsere untersuchung gehört. Im einzelnen siehe die einleitung in der ausgabe.

Nach den trobadors holen sich die liebhaber und die damen belehrung, wobei Matfre in der art verfährt, wie wir sie noch bei dem gedicht „La Cour d'Amour“ kennen lernen werden: er gibt musterbeispiele dafür, wie sich ein liebespaar verhalten muß.

Im versbau zeigt das gedicht einen auffälligen unterschied zu den anderen lehrgedichten und den gedichten in verspaaren überhaupt: die weiblich reimenden verse haben nicht 9, sondern nur 8 silben. Bartsch (Jahrbuch 4, 423) zeigt, daß Matfre Ermengaud nicht die unbetonten endsilben voll gerechnet, sondern den weiblichen vers der lyrischen gedichte übernommen hat, wo dem männlichen achtsilbler ein weiblicher vers von ebenfalls 8 silben, nicht 9 wie in epischen gedichten, im reime entspricht.

Bei dem vorliegenden gedicht ist die novellistische einkleidung der ensenhamens fast völlig geschwunden. Der dichter faßte sie eben nur als notwendiges requisit auf, dem er sonst weiter keine beachtung schenkte. — Die bezeichnung novas rimadas bedeutete, wie wir sahen, hier „nicht-strophisches gedicht in reimpaaren“ und hat rein formalen charakter; sie besagt jedenfalls nicht, daß das gedicht als novas = versnovelle angesehen wurde.

Man könnte auch noch an eine verwechslung auf dem wege über *romanz* denken, das einerseits lehrgedicht, anderseits erzählung bedeutete. Ebensogut wie eine kurze erzählung = romanz novas genannt wurde, könnte ja auch ein kurzes lehrgedicht = romanz novas genannt worden sein. — Da das gedicht aber ausdrücklich novas rimadas genannt wird, ist die erste erklärung völlig ausreichend und auch näherliegend.

b) Allegorische erzählungen und fabeln.

Wir gehen nunmehr über zu den allegorischen gedichten, die uns erzählen, wie Amor mit seinem gefolge die welt durchreitet, um überall seine lehre von der rechten art der liebe zu verkünden. Dabei betrachten wir als erstes das gedicht: **Lai on cobra sos dregs estatz** von **Peire Guillem** (Raynouard, Lex. I; 405, 17).

Über den dichter ist uns nichts bekannt; ob er mit P. Guillem de Tolosa identisch ist, ist sehr zweifelhaft. Das

gedicht wurde lange zeit zu unrecht Peire Vidal zugeschrieben, da der name des verfassers in der handschrift mit Peire W. bezeichnet ist. Einen anhaltspunkt für die zeit der entstehung bietet die erwähnung des königs Thibaut I. von Navarra (VI. als graf von Champagne), der als noch lebend genannt wird.[1]) Da dieser 1234—53 regierte, muß das gedicht vor der mitte des 13. jahrhunderts verfaßt worden sein. — Erhalten sind ca. 420 verse; der schluß fehlt.

Als der sommer seine herrschaft wieder beginnt, als alles grünt und blüht und die vögel lustig singen, befindet sich der dichter in Castelnuo (in der spanischen provinz Teruel). An einem schönen, klaren morgen erhebt er sich, als noch die lerche singt, und beschließt zu seinem herrn zu reiten, der zu Murel hof hält.[2]) Dorthin geht er gern und treibt deshalb sein gefolge zur eile an. Auf seinem wege sieht er plötzlich einen hochgewachsenen ritter in prächtiger kleidung auf sich zusprengen. Dessen mantel und blial bestehen aus veilchen, das überkleid aus rosen und die schuhe aus roten blüten; auf dem haupte trägt er einen kranz von blumen und edelsteinen. Noch merkwürdiger ist sein pferd: der schwanz und die eine körperhälfte sind schwarz, die andere weiß; die rechte schulter dunkelgrau, die linke hellgrau; mähne und kopf sind rot, das eine ohr gelb und alles übrige eisengrau. Der sattel besteht aus schlangenleder und ist reich mit edelsteinen besetzt. Zügel und brustriemen sind so kostbar, daß sie der könig von Frankreich mit all seinem gold nicht bezahlen könnte, und zwei steine darin wiegen den gesamten schatz des Darius auf. — Dem ritter zur seite reitet eine dame, die ist tausendmal schöner als frische blüten; in ihren langen, blonden haaren trägt sie blumengewinde. Zaumzeug und sattel ihres bretonischen zelters sind mehr wert als alle schätze Kastiliens und die fünf königreiche Spaniens zusammen. Ihr roß ist zur hälfte grün, zur hälfte rot; mähne und schwanz sind grau, und an der kruppe hat es einen weißen streifen. — Hinter dem paar reiten ein

[1]) In einer kleinen erzählung, die in das gedicht verflochten ist.

[2]) Chabaneau schließt daraus, daß Peire Guillem untergebener des grafen von Toulouse war (s. 371).

fräulein und ein knappe, der einen bogen aus ebenholz mit drei bolzen trägt: einem aus gold, einem aus poitevinischem stahl und einem aus blei. Dazu führt er eine lanze aus buchsbaum, mit der er die ungetreuen liebhaber und geliebten trifft.

Als Peire dame und ritter auf sich zukommen sieht, grüßt er sie höflich zuerst. Der ritter dankt ihm:

s. 410, z. 4 „... Dios vos benezia,
Peire Guillem, e·us lais trobar
Dona que·us am de cor leial[1])
Que tant lonc tems l'avetz sercada."

Erstaunt fragt der dichter den fremden ritter, woher er denn über seinen namen und seinen kummer so genau bescheid wisse, und bittet ihn und sein gefolge, seine gäste sein zu wollen. Im namen aller stimmt die dame zu; doch nur im grünen wollen sie bleiben, die festen schlösser sind ihnen verhaßt. Peire sagt ihnen herberge in einem garten mit kühler quelle, fern von der burg, zu und führt sie dorthin. Der garten gefällt der dame wohl, und das fräulein breitet ein gesticktes tuch aus, um das sich alle niedersetzen und speisen. Nach dem essen bittet der ritter Peire, sich neben ihn zu setzen und nennt ihm seinen und seiner gefährten namen: er selbst ist Amor, der liebesgott, die dame ist frau Gnade (Merce), das fräulein heißt Scham (Vergonia) und der knappe Leichter Sinn (Leutat),[2]) der mit seinen pfeilen nie sein ziel fehlt. Auf die mannigfaltigen fragen, die der dichter nun an Amor richtet, gibt dieser seinem getreuen diener gern antwort.

Das gedicht ist nicht vollständig überliefert, doch das bruchstück genügt, um zu zeigen, daß auch hier dem dichter mehr an der belehrung als an der erzählung gelegen war. Ähnlich wie bei der pastourelle und dem ensenhamen ist die novellistische einkleidung nur der rahmen für den eigentlichen inhalt, die darstellung der höfischen liebesdoktrin in frage und antwort. Zuständig für die entscheidung von so wichtigen fragen ist natürlich in erster linie Amor, der zu diesem zwecke

---

[1]) Unreiner reim; so auch 406, 20:21, 24:25; 412, 18—20 dreimal der gleiche reim.

[2]) P. Meyer (einleitung zu Flamenca, s. XVII) nennt ihn „Loyauté".

samt seinem gefolge herbeizitiert wird, um seinen spruch zu fällen. Dieser zweck des gedichtes wird bei der beurteilung zu berücksichtigen sein. Zunächst sei aber kurz auf die vorlagen des dichters eingegangen.

Die allegorische figur der liebe, im Provenzalischen — wohl unter dem einfluß des antiken liebesgottes Amor — als ritter, also männlich dargestellt, trotzdem (grammatisch) weiblichen geschlechts, ist in der mittelalterlichen literatur allgemein verbreitet. Es soll hier im einzelnen auf die herkunft der episode nicht eingegangen werden; es sei nur darauf hingewiesen, daß die zusammenkunft eines liebhabers mit Amor auf einer wiese, und zwar im frühling, wenn der Gott ausreitet, um seine herrschaft auszubreiten, ein beliebtes motiv der mittellateinischen dichtung ist. In ihrem vorbild Ovid fand diese dichtung die darstellung Amors als ritter, dessen bogen verschiedenartige pfeile versendet, und der mannigfaltigen wirkung der liebe. — Auch die schilderung der kleidung, der pferde und ihrer ausrüstung dürfen wir nur bedingt als eigentum unseres dichters ansehen, wenn wir sie in ähnlicher form auch im antikisierenden und höfischen roman des nordens wiederfinden (vgl. besonders St. Hofer, s. 267—306). — Eine bestimmte vorlage für das gedicht ist also nicht festzustellen; die darin behandelten elemente waren in der zeitgenössischen dichtung weitverbreitet.

Der dichter hat sich mit erfolg bemüht, den novellencharakter des gedichtes trotz seines lehrhaften inhalts zu betonen. So legt er die begegnung mit Amor zeitlich und örtlich genau fest: gegen ende des frühlings trifft er ihn, der just aus Katalonien kommt, auf dem wege zwischen Castelnuo und Corbairiu, als er, Peire Guillem, sich nach Murel zu seinem herrn begeben will. Er läd ihn zu sich, und aus der unterhaltung bei tisch ergibt sich anscheinend zwanglos die belehrung. — Der subjektive zug ist hier besonders stark ausgeprägt. Amor kennt seine treuen dichter ganz genau und weiß, was ihn bedrückt; nur ihm allein will er auf seine vielen fragen antworten:

s. 415, z. 17 „Tot autre home tengra per fat,
Peire Guillem, de la demanda;
Mais ieu, car Merces m'o comanda,
Vos en dirai la veritat.“

Wieder wird also der eigene wert vom dichter sehr stark herausgestrichen.

Eine charakteristik der personen ist in einem allegorischen gedicht kaum zu erwarten. Wo Peire eine solche versucht hat, ist sie ihm gänzlich mißglückt. Anstatt die personen mit einem scharf abgegrenzten attribut zu bestimmen, bezeichnet er sie mit einer menge von adjektiven, die ein völlig verschwommenes bild ergeben. Vgl. z. b. die charakterisierung des ritters (Amor):

s. 405, z. 29 Bel e gran e fort e sobrier
E lonc e dreg e ben talhatz.

Daneben treten aber auch schon einige züge feiner beobachtung hervor. Peire verbindet bereits die natur mit dem menschen:

s. 406, z. 2 E fon per la cara vermelhs,
Car tocat li ac lo solehls
Qu'escapatz fo del clar mati.

Besser ist dem dichter die zeichnung des fräuleins gelungen, weil er sich hier damit begnügt zu sagen:

s. 409, z. 8 No sai si c'es bruna ni blanca,
Qu'els cabals li van tro part l'anca,
10 Si que cobron tota la cela,
Qu'om non ve arso ni sotzcela.

Dadurch entgeht er der schwierigkeit, noch ein zweites weibliches wesen schildern zu müssen, das bei aller seiner schönheit und vollkommenheit doch seiner herrin (Merce) nicht hätte gleichkommen dürfen. Aus demselben grund hat er wohl auch auf die zeichnung des knappen ganz verzichtet.

Bei der schilderung der kleidung und ausrüstung läßt der dichter seiner phantasie freien lauf. Die ganze kindliche freude an der beschreibung überaus kostbarer und prächtiger gegenstände und die übertreibung ins wunderbare und märchenhafte, tritt uns hier entgegen (vgl. besonders s. 411, 32 ff). Dabei wird das kostbare immer noch einmal durch das weit kostbarere abgelöst. Peire bemüht sich auch, abwechslung in der schilderung und passende vergleiche zu bringen, muß aber noch oft seine zuflucht zu der bezeichnung: „das schönste

in der ganzen welt“ nehmen. Das gleiche bemühen ist auch bei der ausmalung der naturschönheit zu erkennen; die schilderung des frühlingsmorgens weicht angenehm von der bei Raimon Vidal ab.

In den achtsilbigen reimpaaren des gedichtes ist der weibliche vers vorherrschend. Im anfang finden sich einige 4-silbler, die jedesmal mit dem folgenden 8-silbler reimen. Dadurch bekommt die erzählung etwas leichtes und flüssiges. Dazu kommt, daß überall reimbrechung und direkte rede angewandt ist. Oft folgen sich die reden schlag auf schlag, und nur wo es zum verständnis unbedingt erforderlich ist, tritt ein erklärender zusatz zu. Durch oftmaliges wiederaufnehmen der frage und geschicktes einschieben einer anekdote wird das interesse in der langen rede des dichters immer wieder gehoben. Dabei bringt Peire zunächst persönliche fragen, dann solche, die die liebe im allgemeinen betreffen, um schließlich wieder auf persönliche fragen überzuleiten, die in einem lob des königs Alfons von Kastilien ausklingen. (s. 413, z. 4—14).

All das verrät das bestreben des dichters, durch eine fesselnde erzählung sein wissen in möglichst ansprechender und unauffälliger form zu zeigen und dadurch belehrung zu erteilen. Widersprüche in der erzählung erklären sich aus dieser vernachlässigung gegenüber der belehrung, aber auch aus einer gewissen zwangslage heraus. Peire Guillem wollte seinen herrn ehren; deshalb erwähnt er ihn im anfang seines gedichtes und will sich beeilen, zu ihm zu kommen. Er selbst aber reitet langsam und in gedanken versunken, weil eben diese haltung ein notwendiges requisit der dichtung — besonders der didaktischen — ist, wie aus dem beispiel der pastourellen und ensenhamens hervorgeht. Durch das zusammentreffen mit Amor scheint der ursprüngliche plan ganz aufgegeben zu sein; wir wissen ja dabei freilich nicht, wie das gedicht endete.

In weit stärkerem maße als bei Peire Guillem tritt das erzählende element gegenüber dem belehrenden zurück in dem anonymen gedicht: **Seinor vos que volez la flor,** das der herausgeber, L. Constans, „La Cour d'Amour“ nannte.

Der schluß, in dem sich vielleicht der verfasser nannte (Chabaneau s. 395), fehlt; trotzdem zählt das gedicht noch 1730 verse. — Als zeit der entstehung ist der anfang des 13. jahrhunderts anzusetzen. Der herausgeber begnügt sich mit der angabe: „Cette espèce d'art d'aimer est certainement antérieure au roman de la rose“ (l. c. s. 157). Den terminus a quo liefert m. e. eine angabe in v. 315, wo unter anderen auch Soredamors genannt wird;[1]) der dichter muß also „Cligés“ von Crestien de Troyes gekannt haben.

Er selbst nennt sein gedicht *romanz*:

v. 5 Auiatz un romantz bon e bel

und hat darunter wahrscheinlich lehrgedicht verstanden, wie aus den folgenden versen hervorgeht:

v. 10 So que·l romanz comandara,

14 E gardon se de folia
Que·l romanz deveda e castia.

Da die bezeichnungen *novas* und *romanz*, wie wir sahen, oft wechseln, sind wir berechtigt, das gedicht trotzdem unter den novas aufzuführen.

In der vorrede wendet sich der dichter an die ritter, die die rechte art der liebe kennen lernen wollen; für sie hat er sein gedicht geschrieben. Sie sollen sich wohl hüten, die vorschriften, die er ihnen geben will, zu vergessen. Deshalb will er Amor mit seiner umgebung schildern, wie er gerechtes urteil in liebesfragen spricht.

Wenn zur schönen frühlingszeit die nachtigallen mit ihrem gesang kein ende finden, dann hält Fin' Amors mit seinem getreuen parlament, d. h. (hier wohl in der alten bedeutung)

---

[1]) 315 C'anch Galvains ni Soredamors,
Ni anch Floris ni Blanchaflors,
Ni l'amors Ysolt ni Tristan
Contra nos dos non valg un gan.

v. 315 L. Constans: C. a. G. no saup re d'amors.

C. Chabaneau (Rdlr XXI, 91) stellt die lesart der handschrift wieder her und fügt zu: „Sore d'amors pourrait être le nom ou surnom altéré d'une héroïne ou d'un héros de roman“ (!)

gerichtstag.[1]) Von der höhe des Parnaß herab werden Joi und Solatz, Ardimen und Cortesia gesandt, um den weg mit blumen zu bestreuen, Bona Esperanza und Paor tragen blumen vor ihm her, Larguesa und Domnei bereiten ihm ein lager von kostbaren stoffen, das Celar und Dousa Compania mit blüten bestreuen. Das feuer der liebe brennt und leuchtet auf dem hügel, rosen und veilchen blühen am lager Amors vor seinem prächtigen schloß. Tag und nacht singen die vögel in einem nahen wäldchen, und ein wunderquell entspringt einer goldenen muschel; wer aus ihm trinkt, vergißt allen zorn und schmerz. Amors treue vasallen tragen ihm dort ihre klagen und beschwerden vor und erbitten sich rat und urteil in liebesfragen; beides erhalten sie von ihm selbst oder von frau Cortesia. Danach wird Amor feierlich gekrönt, wobei die muschel der quelle zu tönen beginnt. Die bäume neigen sich vor ihm, bei seinen blicken entsprießen blumen; als er in das schloß tritt, beginnen die vögel zu singen, das liebesfeuer flammt auf, die mädchen tanzen und die ritter singen. Die gesellschaft setzt sich zum mahl nieder; die erlesensten speisen und getränke werden aufgetragen. Bevor Amor zu essen beginnt, dankt er Gott; denn von ihm hat er all seine macht und seine ehre verliehen bekommen. Natürlich darf auch die kurzweil bei tisch nicht fehlen. Dafür sorgen Ris und Deport, die joglars Amors und seiner schwester Coindia. Sie spielen so gut, daß die damen am liebsten von der tafel aufstehen und tanzen möchteu. Doch Amor ruft lächelnd den seneschall zu sich und läßt die damen bitten, zunächst die joglars anzuhören; dann sollen sie sich nach herzenslust vergnügen dürfen.

Nach dem mahle erheben sich die ritter und damen, um nun zu tanzen, und Amor beschenkt alle mit blumen; denn seine schatzkammer enthält nicht gold oder silber, sondern blüten. Dann fordert er seine getreuen zum kriegszuge gegen Orguel auf, über den die liebenden bittere klage geführt haben.

---

[1]) Amor ist — trotz weiblichen geschlechts — auch hier als ritter dargestellt, nicht als fürstin, wie Stimming s. 45 angibt. Vergleiche besonders v. 1081 ff. (In v. 1081 wird er sogar mit „el“ bezeichnet.)

Hier bricht das gedicht ab (v. 1730).

Zu erwähnen ist noch eine merkwürdige anspielung in v. 101 ff. (Bartsch, LB 35, 69 ff.), die bisher der aufmerksamkeit entgangen zu sein scheint.

Amor redet seine getreuen an:

v. 101 „Seinors, eu me lau be de vos,
Mas vos sabetz que totz om pros
Deu gardar q'en sa seinoria
Fassa om sen e lais folia;
5 Qe vos sabetz q'ad obs d'amar
No val re qe vol follejar,[1])
Que l'autrer nos dis Johanitz
Que leons aucis la formitz;
Don Jois, aiso dig contra vos
10 Que vos faitz aitant fort joios
Un vassal qe no er cellatz
Si dona li fai sos agratz,
Sia el jou, s'en vanara
E lo blasme li remanra.
15 Vec vos la fromitz el leon
La donna es morta pel garchon."

Der dichter spielt also in v. 107—08 und 115 auf die erzählung eines Johanitz an, in der eine ameise einen löwen tötet.

Ein gleichnis dieser art kommt im Johannes-Evangelium und der Apokalypse nicht vor; der ausdruck *l'autrer* deutet auch darauf hin, daß der unbekannte verfasser unseres gedichtes einen zeitgenössischen oder kurz vor ihm lebenden dichter im auge hatte. Von einem solchen dichter Johannes oder Johanitus (Johanitz vielleicht nominativneubildung zu einem obliquus Johanitem), der eine fabel oder fabelsammlung verfaßt hätte, wissen wir nichts. Die erzählung, auf die unser dichter hier anspielt, muß jedenfalls eine fabel gewesen sein, die uns nicht erhalten ist. Die stelle des gedichts ist mithin den wenigen zeugnissen für das vorhandensein von fabeln im Altprovenzalischen zuzurechnen. Darüber hinaus hat sie aber noch eine größere bedeutung. Herr geheimrat Voretzsch

[1]) v. 106: Chabaneau: qi; Bartsch: res. v. 113: Constans: Si a el non s. v. Chabaneau: Sia (zu siar aufhören); jou = jois; K. Voretzsch schlägt vor: Si (= *lat.* sic) lo joios s'en v. v. 108 lies: Quel leon a. l. f., vgl. v. 115.

machte mich auf die stelle im Reinhart Fuchs[1]) aufmerksam, wo der kranke löwe einen hoftag einberuft. Es heißt dort:

v. 1247 Den vride gebot er durch not:
Er wande den grimmigen tot
Vil gewisliche an ime tragen.

Der löwe hat einen ameisenhaufen, die burg der ameisen, zerstört, weil diese ihn nicht als herrn anerkennen wollten. Um diese schandtat zu rächen, kriecht ihm der ameisenkönig, während er schläft, ins ohr und gelangt von da ins gehirn, so daß der löwe vor großen schmerzen zu sterben meint. Reinhart hat die ameise beobachtet und vermag daher den löwen zu heilen, indem er ihn im fell des wolfes schwitzen läßt, wodurch die ameise wieder aus dem ohr herauskommen muß (v. 2027 ff.).

Hier wird also der löwe von der ameise nicht getötet, weil die klugheit Reinharts es verhindert. Zweifellos geht diese episode aber auf eine fabel zurück, in der der löwe an seiner krankheit zugrunde geht. Eine solche fabel war bisher nicht bekannt. Voretzsch kam am schlusse seiner untersuchung[2]) über diese episode des Reinhart Fuchs zu dem ergebnis: „Die quelle der erzählung ist nicht nachweisbar. Da branche X sicher überarbeitet ist, bleibt die möglichkeit offen, daß die episode in der vorlage stand; aber sicherheit läßt sich darüber nicht geben."

Nun beweist die stelle in dem oben behandelten gedicht, daß im Provenzalischen eine erzählung bekannt war, des inhalts, daß die ameise den löwen tötet. Dann war diese aber sicherlich auch auf französischem boden und damit dem verfasser der Renartbranche bekannt, welche die vorlage für die episode im Reinhart Fuchs darstellt. Mit anderen worten: die vermutung von Voretzsch bestätigt sich; die erzählung stand bereits in der vorlage. Ihre quelle ist die fabel vom löwen und der ameise, deren vorhandensein auf französischen boden bezeugt ist.

---

[1]) Heinrichs des Glichezares Reinhart Fuchs, hrsg. von G. Baesecke. Mit einem beitrag von K. Voretzsch, Halle 1925. (Altd. Textbibl. nr. 7.) Vgl. auch G. Baesecke, ZdP 52, 1.

[2]) Der Reinhart Fuchs Heinrichs des Glichezâre und der Roman de Renart, ZrP 15, 373 ff.

Nach dieser kleinen abschweifung kehren wir wieder zu unserem eigentlichen thema, der besprechung des gedichtes „La Cour d'Amour“ zurück. Schon aus der gedrängten inhaltsangabe geht hervor, daß in diesem gedicht das novellistische element ganz zurücktritt. Es kam dem dichter gewiß nicht darauf an, ein erlebnis — in diesem falle ein erdichtetes — zu schildern. Deshalb tritt er mit seiner eigenen person nicht hervor und verzichtet auch auf genaue lokalisierung. Die zeitbestimmung behielt er bei, weil die frühlingsschilderung die unentbehrliche einleitung der allegorischen und lehrhaften gedichte bildete; sie ist aber vollständig farblos. — Die allegorie wird hier in noch ausgedehnterem maße verwandt als bei Peire Guillem. Die mannigfachen parallelen die sich dabei zu dessen gedicht ergeben (die wiese mit der quelle, das mahl, die einzelnen fragen, die kleidung der ritter und damen usw.) erklären sich daher, daß sie gemeinsames gut der allegorischen dichtung des Mittelalters sind, die ihrerseits auf die lateinische allegorische dichtung zurückgeht. So ist es auch nicht verwunderlich, daß die gedanken und lehren über die höfische liebe mehr oder minder die gleichen wie in anderen lehrgedichten sind. Es erübrigt sich daher, auf diese fragen näher einzugehen, so anziehend sie an und für sich sind. Zu bemerken wäre höchstens, daß in der erzählung das motiv des „treuen“ wächters aus der alba übernommen wurde, und daß neben der höfischen liebe des ritters zur verheirateten frau auch die zu einem jungen mädchen geschildert wird. Auch die damen in Amors gefolge sind unverheiratet; sie werden *pulsellas* (v. 59), *doncellas* (v. 1161) und *tosetas* (v. 1183) genannt. Vielleicht ist hierin noch ein nachwirken der lateinischen dichtung zu sehen. — Auffällig ist die vorstellung, daß nicht der ritter nachts zur dame kommt, sondern sie zu ihm. (Vgl. v. 159 ff., v. 1243 ff.)

Der dichter hat sich aber doch bemüht, seine belehrung in ansprechender form zu geben und uns den hofstaat Amors lebendig darzustellen. Einen nach dem anderen seiner getreuen barone redet der gott an und läßt jeden seine klagen vorbringen. Feierlich wird er gekrönt und verteilt auszeichnungen. An der tafel muß er der ungeduld der tanzlustigen jugend steuern. Begeistert hören seine ritter von

einem bevorstehenden kriegszug; jeder möchte als erster dreinschlagen. Während der tanzpause setzt sich eine erfahrene frau (Baillessa d'Amor) zur jugend und gibt ihr unterweisung in höfischer sitte.

Ein anmutiges gemälde von einem hoftag, wie er wohl aussehen mochte, entfaltet sich vor unseren augen, — wenn wir die langen reden fortlassen.

Dabei tritt freilich noch große armut in der beschreibung des hofstaats zutage. Die fräulein, die zu Amors gefolge gehören, sein schloß, die quelle mit der goldenen muschel und der hof in seiner gesamtheit sind einfach „die schönsten, die man je sah". So sind auch die einzelnen allegorischen gestalten oft sehr farblos gezeichnet.

Einige fein beobachtete züge vermögen die handlung nicht zu beleben; sie verschwinden im wust der belehrung. — Eine größere lebendigkeit zeigt das gedicht gegenüber anderen lehrgedichten nur dadurch, daß die einzelnen lehren durch beispiele erläutert werden, in denen die personen in direkter rede sprechen. So zeigt z. b. Proessa (v. 1340ff.), wie ein ritter eine erzürnte dame durch eine geschickte botin besäuftigen und ihre liebe erringen kann, indem sie uns die drei personen in einer kleinen erzählung vorführt. — Ein besonderer unterschied und vorzug besteht aber in dem großen reichtum an bildern und vergleichen. Sehr beliebt sind dabei vergleiche aus der tierwelt und speziell der welt der vögel.

Diese bilder und vergleiche finden sich fast ausschließlich in den belehrenden stellen des gedichtes, in denen an einem konkreten beispiel gezeigt wird, wie sich ein liebespaar in den verschiedenartigsten situationen verhalten muß. Diese beispiele sind also kleine erzählungen, anekdoten, in denen sich neben einer genauen kenntnis des liebeskodex der ritterlichen gesellschaft auch die erzählungskunst des dichters zeigt. Gerade unser gedicht beweist schlagend, daß die Provenzalen wohl fähig waren, auch in der erzählenden poesie etwas zu leisten. Leider sahen und suchten sie ihren ruhm nur in der didaktik; die erzählung als solche galt ihnen nichts oder nicht viel. So sind die novas mehr oder minder beispiele zur erläuterung einer forderung der höfischen liebesanschauung;

sie nähern sich in dieser beziehung der fabel und parabel, die in ähnlicher weise sätze der moral behandeln und sie am schlusse als erklärung und lehre mitteilen.

Deshalb ist hier auch die parabel: **Una ciutatz fo, no sai cals** von **Peire Cardinal** (Bartsch, Chrest. 193; Appel, nr. 111) zu erwähnen.

Der dichter selbst bezeichnet sein gedicht als fabel; die bezeichnung sermon, die ihm Bartsch (Grdr. 47) und Stimming (s. 45) geben, findet sich — wenigstens im gedicht selbst — nicht.

In einer stadt fällt ein regen, durch den alle einwohner den verstand verlieren. Ein einziger ist davon verschont geblieben, weil er während des regens im hause geschlafen hatte. Als er nun unter seine mitbürger tritt, wird er von ihnen als der einzige verrückte angesehen und entgeht nur mit mühe dem tode. — Unmittelbar an die erzählung schließt Peire die erklärung:

v. 49 Cist faula es az aquest mon
50 Semblan, et als homes quei son.

Die stadt ist die welt, der einzige vernünftige darin der gottesfürchtige; wie ein regen sind begierde, hochmut und schlechtigkeit auf alle menschen gefallen. Den, der Gott liebt und ehrt, halten sie deshalb für närrisch und verfolgen ihn und werden dabei ihrer eigenen narrheit nicht inne.

Die fabel geht nicht zurück auf die homelien des Johannes Chrysostomos, wie Roque-Ferrier angab,[1]) sondern auf eine orientalische quelle, die dargestellt wird durch eine chinesische erzählung aus einer Tripitaka genannten novellensammlung.[2])

Im Abendland wurde die fabel wahrscheinlich häufig als exemplum in predigten verwandt und ist wohl auch durch prediger nach dem westen gebracht worden. Sie erscheint hier in zwei versionen, deren älteste vertreter die fabel von Peire Cardinal (wahrscheinlich die ursprüngliche form) und die

---

[1]) M. Gazier (im namen von R.-F.), bericht über einen vortrag anläßlich des Congrès des sociétés savantes von 1894, Rdlr 37, 281. Vgl. auch Vossler, P. Cardinal s. 149; Debenedetti s. 226.

[2]) Vgl. Debenedetti l. c.

kanzone: *Non estarai per ome quem castia* von Montanhagol[1]) sind. In diesem gedicht läuft der weise in den regen hinaus, um so auch zum narren und seinen mitmenschen gleich zu werden. Aus der beliebtheit der fabel für predigten erklärt sich wohl auch das vorhandensein einer ähnlichen erzählung in der volksüberlieferung der Haute Provence, von der Roque-Ferrier berichtet.

Das gedicht Peires ist in paarweise gereimten 8-silblern mit überwiegend männlichen reimen abgefaßt und zählt nur 70 verse.

Die eigentliche erzählung zeichnet sich aus durch eine lebendige, äußerst anschauliche darstellung, die besonders in der schilderung der so plötzlich zum narren gewordenen einwohner der stadt zum ausdruck kommt. Auch die szene, in der die narren über den verständigen herfallen, ist sehr lebendig und realistisch dargestellt.

Somit ist auch dieses gedicht ein beispiel dafür, was die Provenzalen in der erzählenden literatur zu leisten im stande waren. — Zu bemerken ist noch der religiös-kirchliche zug, der sich in der späten lyrik so stark ausbreitete und der auch hier zu tage tritt; das gedicht ist im grunde eine bußpredigt in reimen.

Anhang: Die altprovenzalischen fabeln.

Der vollständigkeit halber seien hier auch die zeugnisse für altprovenzalische bearbeitungen von fabeln oder tiergeschichten angeführt. Außer dem oben (s. 105) genannten verweis auf eine fabel vom löwen und der ameise sind es nur wenige. So sind die verse, die in den Leys d'amors (III, 256) zitiert werden, vermutlich der anfang einer solchen:

La volps e·l lobs si son trobat
E portan si gran amistat.[2])

Ferner lesen wir in den Leys (I, 320 u. III, 290—92)[3]) die fabel vom hund, der im wasser sein spiegelbild sieht. Sie besteht dort aus 6 achtsilbigen verspaaren mit wechsel von

[1]) Le troubadour Guillem Montanhagol p. p. J. Coulet, T. 1898 (Bibl. mérid. I, 4), nr. VIII, s. 118.

[2]) Vgl. Reinhart Fuchs v. 388 ff.; Roman de Renart VII, 119; dazu Voretzsch, ZrP 15, 161.

[3]) Vgl. Warnke in Forsch. z. Rom. Phil. (Festgabe f. Suchier) s. 169.

männlichen und weiblichen reimen. Die erzählung ist in ansprechender kürze dargestellt, indem nur das wesentliche berichtet wird. Auch die lehre ist kurz und knapp.

Die Leys d'amors legen auch zeugnis ab für das vorhandensein von fabelsammlungen. Bei der besprechung der *prosopopeia* heißt es (III, 316):

Daquestas figuras usec aquel que fe Lisop el Tandoret quar fenhic que las bestias et autras cauzas a las quals naturalmens non es donatz parlars parlesso entre lor.

Es wird also hier verwiesen auf eine provenzalische übersetzung bzw. bearbeitung der im Mittelalter so weit verbreiteten fabelsammlung, des Ysopus, die im 12. jahrhundert in lateinischer distichen niedergeschrieben wurde und ihrerseits auf die drei ersten bücher des Romulus zurückgeht. Der weiterhin genannte Tandoret ist sonst nicht bekannt; sicherlich ist darunter ebenfalls eine fabelsammlung zu verstehen. — Es liegt die vermutung nahe, daß diesem provenzalischen Ysopus die beiden bruchstücke von fabeln angehört haben, die außer den bereits genannten die gesamte überlieferung darstellen.

Es handelt sich dabei um die fabeln von der krähe und dem pfau und der fliege und dem maultiertreiber. Wie im lateinischen Ysopus, folgen beide in der provenzalischen handschrift aufeinander.

Von der ersten fabel ist nur der schluß mit der lehre erhalten, im ganzen 34 verse von je 8 silben, paarweise gereimt mit überwiegend männlichen reimen. Wir hören da, wie der rabe vom pfauen gerupft und von seinen artgenossen verspottet wird. Soweit sich das aus den wenigen zeilen der erzählung feststellen läßt, zeigt die fabel ein schnelles fortschreiten der handlung bei häufigem gebrauch der direkten rede. Die lehre — *proverbi* — ist dafür breit ausgesponnen. (Vgl. Warnke 212ff.)

Von der zweiten fabel sind nur 9 verse überliefert, die den anfang bilden. Sie ist ebenfalls in paarweise reimenden achtsilblern abgefaßt.

Es wird uns da erzählt, wie ein maultiertreiber sein tier zu immer größerer eile antreibt. Eine fliege sieht das, umfliegt ihn drohend und brummend und sticht das maultier.

Der unbekannte bearbeiter versteht es ausgezeichnet, in den wenigen versen eine plastische darstellung des vorganges zu geben.

4. Fälschlich novas genannte gedichte.

Es bleibt uns noch übrig, die — nach unserer bestimmung des begriffs — zu unrecht als novas bezeichneten gedichte kurz zu behandeln.

Als erstes gedicht dieser art betrachten wir **Si·m fos saber grazitz** von **Guiraut Riquier**, das in der handschrift überschrieben ist: *Estas novas fe Gr. Riquier l'an MCCLXIX.* Es ist in 6-silbigen, meist männlichen reimpaaren abgefaßt und zählt 577 verse, wobei der letzte vers reimlos bleibt. Das weist schon darauf hin, daß wir es hier mit einer belehrenden abhandlung in form eines briefes zu tun haben.[1]) Eine kurze inhaltsangabe wird das bestätigen.

„Wenn mein wissen so aufgenommen würde, wie es mir lieb wäre, oder nur so, wie man es ihm schuldig ist, dann würde ich einen herrn finden können, der mich vor schande zu schützen wüßte." Mit dieser klage beginnt Guiraut sein gedicht. Wenn er auch getadelt und verachtet wird, so soll ihn das doch nicht abhalten, in seiner art weiter zu dichten. Um sein wissen zu zeigen, verbreitet er sich dann in einer langwierigen auseinandersetzung über die sechs arten der scham — *vergonha*[2]) — und kommt zum schluß auf langen umwegen auf den guten könig Alfons X. von Kastilien zu sprechen, auf den er seine hoffnung gesetzt hat. Wenn dieser könig seiner in gnaden gedenkt, dann wird all sein kummer und leid vergehen. Gott möge dem edlen freund der trobadors jeden herzenswunsch erfüllen und sein herz dem armen dichter zuwenden:

v. 572 Dieus lo tenha pagat
De so, qu'el pus dezira,
El gart de dan e d'ira
5 El cresca sa honor;
Et a mi do s'amor
Et aquo qu'en dezire.

---

1) Vgl. MW IV, 100; 123; 125; 143 und N'At de Mons I und V.
2) v. 92 *En VII manieras;* vgl. Anglade, G. Riquier s. 169.

Diese letzten verse geben uns den schlüssel zum verständnis des gedichtes in die hand. Es ist die bitte des dichters — in form eines briefes — an den könig Alfons von Kastilien, den freund und beschützer der trobadors, auch seiner nicht zu vergessen. Guiraut empfindet scham, daß er durch die not zu einem solchen schritt gezwungen wird; aber es ist eine edle scham, die nichts gemein hat mit den anderen arten der *vergonha*, die er deshalb umständlich auseinandersetzt. In wirklichkeit ist das gedicht freilich eher eine forderung als eine bitte. Was Guiraut in ihm tadelt, das schenken nur um des lobes willen und aus furcht vor schmähgedichten, das erstrebt er hier selbst. Wie alle epigonen ist er besonders stolz auf sein wissen; im wissenschaftlichen, nicht im poetischen inhalt seiner gedichte und der daraus entspringenden belehrung sieht er ihren vorzug. (Vgl. auch oben s. 95.) Die fürsten, insbesondere könig Alfons, haben nach seiner meinung die verpflichtung, einen so trefflichen trobador zu unterstützen und zu beschenken.

Wie schon in der einleitung (s. 12) gesagt, geht die bezeichnung *novas* für das gedicht wahrscheinlich auf den schreiber der handschrift zurück. Die annahme, daß es Guiraut selbst wegen des belehrenden inhaltes — abhandlung über die 6 arten der *vergonha* — so genannt habe, hat wenig wahrscheinlichkeit für sich, da er ausdrücklich zwischen *novas* und *ensenhamens* unterscheidet (LXXX).

v. 264 Car qui sap cansos far
5 E vers d'aucturitat
E novas de bon grat
E bels essenhamens . . .

Der zusatz „*de bon grat*“ und die erläuterung, die Guiraut in v. 228 ff. gibt,

v. 228 O per novas comtar,

231 O per d'autres faitz bos
E plazens per auzir,

deuten darauf hin, daß er unter *novas* ein erzählendes, nicht ein belehrendes gedicht verstand. Es ist nicht anzunehmen, daß Guiraut Riquier, der sich doch die neubelebung der alten dichtgattungen zur aufgabe gemacht hatte und die alten

bezeichnungen ängstlich beibehielt, sich dabei eine verwechslung zu schulden kommen ließ, besonders da es sich um einen formalen unterschied handelte: ein reimloser vers, zumal am schluß eines gedichtes, kommt in den novas nicht vor. Dasselbe gilt für die novas rimadas.

Noch weniger anspruch auf ursprünglichkeit hat die bezeichnung *novas* in dem **Las novas del heretge** überschriebenen gedicht.

Es behandelt das verhör, das ein mönch Izarn als inquisitor mit dem ketzerischen bischof Sicart de Figueiras anstellt, der sich selbst dem inquisitionsgericht gestellt hat. P. Meyer fand eine erwähnung Sicarts in einem inquisitionsprotokoll von Carcassonne, vom 3. märz 1245, und kam zu dem schluß, daß das gedicht einige jahre später verfaßt sein müßte (s. 240). — Der verfasser ist nicht bekannt; vermutlich ist das gedicht in seiner überlieferten gestalt nicht vollständig, da es ohne jede epische einleitung sofort mit der direkten rede beginnt. Die kurze inhaltsangabe, die folgt, soll zeigen, daß das gedicht inhaltlich den novas ganz fernsteht, aber auch gleichzeitig einen begriff von dem geiste geben, aus dem heraus es geschrieben ist.

Izarn fordert den ketzer auf, ihm rede zu stehen. Er ist angeklagt, Gott beleidigt und seinen glauben abgeleugnet zu haben, da er behauptet, der Teufel habe die welt und den menschen erschaffen. Durch zeugnisse aus der Bibel soll er jetzt von der unwahrheit dieser und anderer lehren seines irrglaubens überzeugt werden. Immer mehr gründe führt der mönch an, immer stärker wird die drohung mit der folter und dem scheiterhaufen (laisse I—X), endlich kommt auch der ketzer zu wort. Wenn ihm Izarn verbürgt, daß er nicht verbrannt oder gefangen gehalten wird, will er gern eine buße auf sich nehmen; ja, er will ihm bei der unterdrückung des ketzerglaubens behilflich sein. Doch fordert er sicherheit. Freiwillig hat er sich in die gewalt der inquisition begeben; wenn er seinen reichtum und die großen vorteile seiner stellung als ketzerbischof aufgeben soll, um den römischkatholischen glauben anzunehmen, so verlangt er dafür an-

erkennung und entschädigung. Die argumente Izarns will er samt und sonders anerkennen, und noch mehr, wenn es verlangt wird. Er, Sicart de Figueiras (erst hier erfahren wir seinen namen), ehemals der kirche feind, will jetzt mit seinen spießgesellen, die alle wege und schlupfwinkel kennen, die ketzer verfolgen und der inquisition ausliefern. Izarn segnet seinen entschluß und ermahnt ihn, durch strenge verfolgung seiner ehemaligen glaubensgenossen zu beweisen, daß seine bekehrung nicht nur eine rein äußerliche, aus furcht vor dem scheiterhaufen vollzogene, ist. Wenn er von nun an im rechten glauben beharrt, wird dereinst die ewige seligkeit sein lohn sein.

Mit den novas hat das gedicht nichts gemeinsam. Eher wäre man versucht, an die szene einer komödie zu denken, wäre das ganze nicht so bitterer ernst dadurch, daß im hintergrunde immer wieder der drohende scheiterhaufen erscheint. Da sehen wir auf der einen seite den inquisitor, einen eifernden mönch, der mit seiner dialektik dem ketzer die wahrheit der kirchlichen lehren und die verkehrtheit seines ketzerglaubens vor augen führen will. Dabei vermögen seine gründe wohl einen gläubigen im rechten glauben zu befestigen, nicht aber einen zweifler und ketzer zu überzeugen. Deshalb führt er als stärkstes und schlagendstes argument immer wieder (ende von laisse IV u. VI, anfang von V, VIII u. X) die drohung mit dem feuertode an:

„Si aras no·t confessas, lo foc es alucatz
E·l corn va per la vila, ·l pobol es amassatz
Per vezer la iustizia, c'ades seras crematz."

Ihm gegenüber steht der ketzerische bischof Sicart de Figueiras, der von vornherein entschlossen ist, sich der macht der kirche zu unterwerfen, der aber keineswegs gewillt ist, die vorteile seiner stellung aufzugeben. Eine kleine buße und die verpflichtung, seine einstigen glaubensgenossen zu bekämpfen, nimmt er dabei gern in kauf. Er betrachtet die angelegenheit durchaus vom standpunkt des kühlen politikers und als reines geschäft; dabei läßt er sich durch keinen ausfall seines eifernden gegners aus seiner ruhe bringen.

Ist schon inhaltlich kein berührungspunkt mit den novas, selbst nicht mit den lehrgedichten, vorhanden, da das gedicht

nur direkte rede ohne verbindenden text bringt, so ist der formale unterschied noch viel bedeutender. Unser gedicht ist nicht in verspaaren, sondern in durchgereimten alexandrinerlaissen geschrieben. Von den 11 laissen mit zusammen 682 versen gehen die IV.—VII. und IX.—X. auf einen sechssilbigen kurzvers aus, der mit der folgenden laisse reimt. Bei dieser reimtechnik fällt das gedicht auch nicht unter den begriff der novas rimadas, wie er in den Leys d'amor definiert wird. Wegen der unbestimmtheit des begriffes *novas* hatte bereits P. Meyer diese bezeichnung für das gedicht abgelehnt: „Je ne conserve pas ce titre trop vague qui n'a probablement pas d'autre autorité que celle d'un copiste.“ Nach unserer bestimmung dieses begriffes können wir nunmehr sagen, daß die bezeichnung *novas* für das gedicht hier falsch ist, wenn damit eine bestimmte dichtgattung gemeint ist. Dabei ist es in dieser spätzeit (um 1250) ganz gleichgültig, ob sie vom kopisten oder vom dichter selbst (Tobler, LgrP 1, 260; 320) stammt.

IV. Die bei Francesco da Barberino überlieferten erzählungen.

---

1. Francesco da Barberino.

Ein glücklicher zufall hat uns neben den bisher behandelten novas noch eine anzahl von erzählungen provenzalischen ursprungs erhalten, wenn auch nicht in der ursprünglichen fassung, so doch in inhaltsangaben. Wir verdanken diese kenntnis den werken eines Italieners, Francesco da Barberino, der ein guter kenner der provenzalischen literatur gewesen sein muß. Mit seinem leben und schaffen wollen wir uns zunächst in aller kürze beschäftigen.

Francesco de Barberino, so genannt nach dem toskanischen dorf Barberino di Val d'Elsa, wo er 1264 geboren wurde, widmete sich an der berühmten universität zu Bologna dem studium der rechte, um notar zu werden. In dieser stadt,

die damals ein zentrum der geistigen bildung Italiens war, wurde sein interesse für die literatur geweckt. Der tod seines vaters rief ihn 1297 nach Barberino zurück. Er verließ jedoch die heimat bald wieder, und von 1297—1304 finden wir ihn als notar in Florenz, wo er mit Dante und Guido Cavalcanti zusammentraf. Zu dieser zeit begann er sein Reggimento, vielleicht auch das verloren gegangene werk Fiori di Novelle, eine novellensammlung. Nach 1304 nahm er die durch den tod seines vaters unterbrochenen studien wieder auf, dieses mal in Padua. Dort wurde das Reggimento beinahe vollendet. Die endgültige fertigstellung wurde verhindert durch eine reise Francescos nach Frankreich, deren ursache wir nicht genau kennen; er scheint eine politische mission gehabt zu haben. An diese reise schloß sich ein aufenthalt in Frankreich von 4¼ jahren (1309—13), wobei Francesco einen großen teil des landes kennen lernte. Er hielt sich in Marseille auf, er war in Avignon am hofe des papstes Clemens V., er besuchte Paris und gehörte zur näheren umgebung Philipps des Schönen und seines sohnes, Ludwigs des Zänkers, der als könig von Navarra hof hielt; wir erfahren, daß in Orange das schloß des grafen Wilhelm großen eindruck auf ihn machte; am längsten verweilte er aber in der grafschaft Venaissin und der Provence. Dieser aufenthalt ist für uns bedeutungsvoll. In Burgund hatte Francesco eine novelle Peire Vidals erzählen hören, die er bereits aus dessen werken kannte: „Hoc etiam mihi semel per partes Burgundie transeunti a quodam sene relatum extitit et probatum" (Comm. fo. 16 a). Hier in der Provence erwarb er sich die gründliche kenntnis der provenzalischen literatur, die er in seinen werken an den tag legt; hier vollendete er die Documenti d'Amore, sowohl den text als auch den lateinischen kommentar. Daneben betrieb er wahrscheinlich juristische studien; denn nach seiner heimkehr wird er in Florenz als doctor juris utriusque genannt. Er starb 1348 als opfer der großen pest.

Von seinen werken ist als erstes zu nennen: Del Reggimento e Costumi di Donna. Es war, wie schon gesagt, vor der reise nach Frankreich (1308) beinahe vollendet und wurde zwischen 1318 und 1320 in Florenz zu ende gebracht.

Francesco hat mit diesem buch eine art „Knigge“ für die frauen seiner zeit schreiben wollen, ein anstandsbuch, wie solche im mittelalter sehr beliebt waren; man vergleiche nur die ensenhamens der trobadors. Seine reiche erfahrung, die er auf vielen reisen und bei seinem aufenthalt an den verschiedensten höfen gesammelt hatte, befähigten ihn dazu in hohem maße.

In den zwanzig teilen seines werkes gibt er den frauen jeden alters und standes anweisungen zum richtigen verhalten. Dabei läßt er die ganze heerschar der allegorischen gestalten aus der dichtung seiner zeit aufmarschieren: Sapienza, Eloquenza, Industria, und wie sie alle heißen, werden ihm auf befehl von Madonna, d. i. hier die (Universal-) Intelligenz, sein werk diktieren. Was uns besonders daran anzieht, sind die erzählungen, die teils zur erholung des lesers von dem eintönigen, lehrhaften inhalt, teils zur erläuterung von vorschriften eingestreut sind. Hier zieht nämlich der verfasser als autoritäten u. a. auch trobadors heran, und zwar mit erzählungen, die uns aus dem Provenzalischen selbst nicht bekannt sind. Es sind das zwei novellen, in denen die gräfin von Dia eine rolle spielt, und eine von Peire Vidal verfaßte. Außerdem werden noch stellen aus gedichten Raimons von Anjou — von dem im kommentar zu den Documenti auch erzählungen erhalten sind — und anderen zitiert, deren verfasser Francesco sehr unbestimmt mit *Un Provenzale, il Provenzale* bezeichnet. — Ob Francesco die provenzalischen handschriften in der Provence oder in Italien studiert hat, spielt dabei keine rolle; wahrscheinlich war beides der fall.

Noch wichtiger für unsere untersuchung ist das zweite werk Francescos, die Documenti d'Amore, das während seines aufenthaltes in Frankreich, 1309—13 verfaßt, mindestens aber vollendet wurde. Es handelt sich auch hier um eine moralisch-didaktische abhandlung für alle stände, aber nicht ausschließlich für frauen. („Documenti“ steht dabei in etymologischer bedeutung von „docere“, „Amor“ im provenzalischen sinne als „das prinzip alles guten“, wie im Breviari d'amor.) Die zwölf teile des buches stehen jeder unter der herrschaft einer allegorischen figur. Zu dem italienischen text schrieb Francesco einen lateinischen kommentar, was uns vielleicht

verwunderlich scheint, zu einer zeit aber durchaus nichts ungewöhnliches war. Ähnlich hat Dante in der Vita Nuova seine eigenen gedichte in italienischer sprache erläutert; eine poetische erklärung, die in das gedicht verpflochten ist, stellt auch die novelle *So fo e·l temps* .. von Raimon Vidal dar.

Ebenso wie im Reggimento sind in den Documenti erzählungen zur illustration der einzelnen lehren herangezogen. Diese sind aber nicht in das werk selbst aufgenommen, sondern in den kommentar verwiesen worden. Dabei werden gedichte von 21 provenzalischen dichtern — darunter von zwei *trobairitz*, der gräfin von Dia und Blanchemain, — aufgeführt; außerdem wird Bernart de Ventadorn einmal erwähnt, aber nicht zitiert. Die große bedeutung des lateinischen kommentars liegt nun darin, daß Francesco neben uns schon bekannten werken von trobadors auch eine große anzahl sonst nicht erhaltener überliefert, und z. t. werke von dichtern, die uns ohne diese angaben völlig unbekannt geblieben wären. Für unsere untersuchung ist dabei die tatsache von besonderer wichtigkeit, daß sich unter den angeführten stellen eine anzahl von erzählungen finden, über die im folgenden noch zu handeln ist.

Das dritte, verlorengegangene werk Francescos, die Fiori di Novelle (Flores novellarum), suchte Giovanni Galvani mit den Cento novelle antiche zu identifizieren; nach den untersuchungen von Bartoli und d'Ancona ist diese ansicht jedoch nicht mehr haltbar.

2. Die erzählungen im Reggimento.

Im 24. kapitel des 5. buches heißt es: „Raconta **Piero Vitale**:

Che donna che raccoglie
Volontier laude di sua bellezza
Cavalier cauto non prende ad amare;
Però che lievemente
Suo amor s'aquista, e lievemente si perde."

Dann folgt, als beispiel, die eigentliche erzählung.

Durch die stadt Orange[1]) geht eine junge dame, die weder besonders hübsch, noch ausgesprochen häßlich ist. Einige

[1]) Ms.: Uninga, Thomas s. 114: Oringa; vgl. auch die erwähnung des schlosses von Wilhelm von Orange (oben s. 117).

ritter, die nichts besseres zu tun haben, folgen ihr und beginnen so laut, daß sie es hören muß, von ihrer schönheit zu reden, die sie über alle maßen preisen. Sie rühmen ihren stolzen gang, ihre haltung, ihre augen und haare, und fragen jeden, wer denn diese wunderschöne dame sei. So folgen sie ihr überall hin und begleiten sie bis zu ihrer wohnung. Kaum ist die dame dort angelangt, da beginnt sie auch schon, sich im spiegel zu betrachten und sich zu schmücken, und glaubt nun selbst, daß sie so schön ist, wie die ritter gesagt haben, womöglich noch schöner. Bald zeigt sie sich überall: am fenster, in der kirche und auf der straße. Ihre törichte eitelkeit spricht sich schnell herum, und nach kurzer zeit hat sie ein größeres gefolge aufzuweisen als die schönste dame von Orange, wo immer sie sich auch zeigt. Bald heißt sie, die sonst immer als zurückhaltendes und ehrbares fräulein galt, nur noch „die närrin". Gütiges zureden ihres vaters hilft ebenso wenig gegen ihre torheit wie die vorbehaltungen von seiten ihres gatten, die sie auf eifersucht zurückführt. Sie treibt ihre tollheit so weit, daß eines tages die kinder am schlosse Wilhelms, wie nach einer verrückten, steine nach ihr werfen; auf der flucht wird sie in der nähe zu tode gesteinigt.

Bartsch (Peire Vidals Lieder, XCIV—XCV) will diese novelle Raimon Vidal zuschreiben, da eine verwechslung beider dichter auch bei *Abrils issi* . . . vorgekommen war. Dagegen wirft Thomas (s. 114) ein, daß Francesco an anderer stelle auch Raimon Vidal zitiert; eine verwechslung sei daher nicht wahrscheinlich. Die frage ist wohl zu gunsten der ansicht von Thomas zu entscheiden, da Francesco noch eine zweite novelle von Peire Vidal und auch verse dieses dichters unter dessen namen bringt. (Comm. fo 91c: v. 21ff. von *Si·m laissava de chantar*, ausg. von Anglade nr. XXII.)

Da das letzte gedicht von Peire Vidal 1205 gedichtet ist,[1]) muß die novelle ende des 12., spätestens anfang des 13. jahrhunderts entstanden sein.

Wir haben hier eine novelle vor uns, die ganz ausgezeichnet anfgebaut ist. Die handlung wird in eine bestimmte stadt verlegt, zum schluß noch genauer lokalisiert, sodaß der

---

[1]) J. Anglade, Les poésies de Peire Vidal, P. 1913 (Cl. fr.)

eindruck unbedingter wahrheit der geschichte hervorgerufen wird, auch ohne daß der name der unglücklichen dame genannt ist. Der konflikt liegt in der weiblichen eitelkeit begründet, die, einmal geweckt, nicht mehr zur ruhe kommt und schließlich alle regungen der vernunft besiegt. Folgerichtig geht die entwicklung dahin, daß die dame alle wohlgemeinten warnungen von seiten ihres vaters und ihres gatten in den wind schlägt, und führt schließlich zur katastrophe. Auch die zeichnung der gegenspieler ist dem leben abgesehen. Zunächst ist alles nur spiel und harmlos gedachter zeitvertreib von einigen vornehmen und gedankenlosen nichtstuern, denen sich bald jedermann anschließt; einer sagt's dem anderen, und keiner will sich den guten spaß entgegen lassen. Nach kurzer zeit aber wird man des spieles müde; es verliert den reiz der neuheit. Nur das arme opfer kann auf grund seines charakters nicht zurück; es muß auf dem einmal beschrittenen wege weitergehen, der zum tode führt. — So wird uns die grausame lösung des konfliktes begreiflich gemacht.

Es erhebt sich nunmehr die für unsere untersuchung entscheidende frage, die auch für die folgenden novellen immer wieder zu stellen ist: lag Francesco da Barberino eine prosaerzählung oder eine versnovelle, *novas*, vor?

Ein unanfechtbarer beweis für eine vorlage, die in versen abgefaßt war, läßt sich naturgemäß nicht führen, solange uns nicht ein glücklicher fund zu hilfe kommt. Doch können wir aus einer reihe von gründen nahezu mit sicherheit auf eine solche schließen:

1. Die versform der vorangesetzten lehre deutet auf eine versvorlage. Thomas (s. 139) zeigte in einem ähnlichen fall an der rückübersetzung einer stelle aus einem gedichte Raimons von Anjou, wie sich dabei ohne weiteres verspaare ergeben.

2. Die in der vorlage auf die lehre folgende erzählung gab Francesco — im gegensatz zu jener — gekürzt und deshalb in prosa wieder.

3. Die form und art der erzählung erinnert sehr stark an die provenzalische versnovelle. Diese war, wie wir sahen, meist nur mittel zur belehrung; die erzählung war um eine

bestimmte lehre oder moral herumgeschrieben und oft nur um dieser willen verfaßt. Dabei stand diese lehre entweder am anfang — wie im schwank des grafen von Poitiers — oder, meist, am schlusse der erzählung. Genau das gleiche finden wir hier. Francesco führt erst die lehre von Peire Vidal an und fährt dann fort: „Ed aducie di ciò uno essemplo."

4. Eine vida, also eine lebensbeschreibung in prosa, kommt als vorlage für unsere novelle nicht in betracht. Das gleiche gilt für eine razo. Jene erzählt das leben eines trobadors, diese knüpft an ein bestimmtes lied an, das anspielungen auf ein eigenes erlebnis des betreffenden dichters (und daraus sich ergebende streitfragen) enthält — nicht aber bestimmte, allgemeine lehrsätze —, und sucht es in mehr oder minder freier form zu erläutern. Die verfasser dieser razos sind in den seltensten fällen die dichter selbst; von einem einzigen wird das ausdrücklich angegeben, ein zeichen, das es als etwas ungewöhnliches galt: Guilhem de la Tor (Chabaneau s. 258): *Mas quan volia dire sas cansos, el fazia plus lonc sermon de la razon que non era la cansos.* Meist stammen diese erklärungen wohl von späteren kommentatoren; einer von ihnen war Uc de Saint Cyr, der verfasser des Donat. (Vgl. Gröber, ZrP 8, 112).

5. Die ältere form der erzählung ist im Provenzalischen ebenso gut wie in den anderen literaturen die in gebundener rede. Die prosa wird erst viel später literaturfähig; zur zeit Peire Vidals jedenfalls noch nicht.

Eine zweite erzählung im Reggimento berichtet von einem erlebnis der **gräfin von Dia** (s. 247):

Als die gräfin eines tages auf einer reise nach Toulouse kommt, kehrt sie im hause eines reichen bürgers, Gualtieri dal Piano, ein und übernachtet dort. Der hausherr stellt seinem gaste seine beiden töchter vor, die in Montpellier verheiratet sind, bzw. waren, und bei ihm zu besuch weilen. Die eine hat bereits den vierten mann, die andere war sogar schon fünfmal verheiratet. Auf die frage der gräfin, wie es ihnen denn mit ihren ehemännern ergangen sei, antwortet die erste: „Immer schlechter", die zweite aber: „Immer besser." Beide geben auch sofort die nähere erklärung dazu.

Die erste erzählt: „Mein erster mann besaß alle guten eigenschaften, die man an einem ehegatten wünschen kann: reichtum, edelmut und zärtlichkeit; der zweite war arm und furchtsam, der dritte hochmütig und stolz und sah verächtlich auf alle herab. Der vierte war eifersüchtig und argwöhnisch und ist es noch; denn er lebt noch mit mir zusammen. Bei ihm habe ich noch keine frohe stunde gehabt.“ Als sie geendet hat, erzählt ihre schwester der gräfin die geschichte ihrer fünf ehen: ihr erster mann war ein ungebildeter flegel; Gott strafte ihn und ließ ihn nach einem vierteljahr sterben. Der zweite war ein unruhiger geist; nirgends hielt er es lange aus und war im ganzen jahr kaum drei tage zu haus; bei einem schiffbruch ging er unter. Der dritte hatte in kurzer zeit sein und ihr hab und gut verzehrt und wurde schließlich als dieb und betrüger gehängt. Der vierte schlug sein weib, bis auch ihn die strafe Gottes traf: er stürzte vom pferde und starb. Der fünfte und letzte behandelte sie vier jahre lang gut; dann bestahl er sie und floh nach England. Jetzt soll er in Frankreich gestorben sein. — „Das nennst du immer besser?“, fragt sie die gräfin, aufs höchste erstaunt. Doch sie bleibt bei ihrer meinung: „Jeder schuldige hat seine verdiente strafe erhalten. Ich habe lange gesucht, einen guten mann zu finden; nun gebe ich es auf, da ich einsehe, daß es doch vergeblich ist.“

In ihrer antwort gibt die gräfin gleichzeitig die moral der erzählung: „Eine frau, die einmal einen guten mann gefunden hat, soll Gott dafür danken und keinen anderen suchen, wenn sie ihn verliert. Aber jede frau, selbst die, die einen schlechten ehemann gehabt hat, hofft immer, einen besseren finden zu können.“

(Die erzählung steht im Reggimento zunächst in prosa; mit den worten der schwestern beginnen die verse.)

Die gräfin hat das erlebnis als eigenes geschildert, wie Francesco angibt: „Sicondo ch'ella dicie innun suo trattato.“ Wir gehen wohl nicht fehl, wenn wir „trattato“ mit „ensenhamen“ übersetzen. Wie bei einem gedicht dieser art steht auch hier im anfang eine novellistische einkleidung und am schluß eine belehrung, die sich nun nicht mehr auf den speziellen fall bezieht, sondern sofort verallgemeinert wird.

Auf eine charakteristik der personen wird deshalb völlig verzichtet. Das hauptgewicht wird auf die schilderung der eigenschaften der verschiedenen ehegatten gelegt. Man könnte hier auch an eine razo als vorlage denken, die das eigentliche gedicht — die worte der schwestern und der gräfin — erläuterte. Dem steht jedoch entgegen, daß die verfasserin ausdrücklich genannt ist. So spricht auch hier die größte wahrscheinlichkeit dafür, daß unserer erzählung eine provenzalische vorlage in versform zugrunde lag. Francesco nennt sie novelle (Regg. Parte settima II):

> Ellasso qui, ettorno alla novella
> Ch'i'ti promisi di sovra contare.

Auffällig ist das bürgerliche milieu, in dem die erzählung spielt. Der gastgeber der gräfin, Gualtieri dal Piano, wird als *gran borgiese* von Toulouse bezeichnet. Auch die schilderung der einzelnen ehegatten läßt auf bürgerliche kreise schließen. Das ist etwas, das der provenzalischen literatur zur zeit ihrer blüte völlig fremd ist und auf eine späte entstehungszeit hinweist. Man könnte dem höchstens die sechste pastourelle von Guiraut Riquier an die seite stellen. — Die bestimmung der abfassungszeit macht einige schwierigkeiten. Chabaneau (s. 285) — und mit ihm Schultz-Gora (Prov. Dichterinnen s. 8) — nahm im gegensatz zu Thomas an, daß zwei gräfinnen von Dia als dichterinnen hervorgetreten sind, nämlich:

1. Beatrix, die tochter des dauphins Guigues VI. († 1142); sie heiratete den grafen Wilhelm von Poitiers und Valentinois, der 1158—89 regierte.

2. Eine gräfin von Dia, die mit Jaufre de Tolosa verse wechselte. Sie hieß vermutlich Philippa und war die gemahlin Aimars II. von Poitiers, grafen von Valentinois und Die (1158 bis 1250); sie wird 1219 und 1235 erwähnt.

Diese letztere dürfte wohl die verfasserin unserer erzählung sein. Dazu stimmt der aufenthalt in Toulouse, vor allen dingen klärt sich aber dann ein widerspruch auf, der sich sonst aus einer behauptung Francescos ergibt: er habe einen ritter kennen gelernt, den die gräfin von Dia einst wegen seiner eitelkeit und seines liederlichen lebenswandels getadelt hatte: „Et vidi eum postea mirabiliter ordinatum.“ (Comm. fo. 52 b). Da Francesco von 1264—1348 lebte, kann sich diese bemerkung

nur auf die zuletzt genannte gräfin von Dia beziehen, die nach Chabaneaus vermutung mit der in der folgenden novelle genannten gräfin von Erdia identisch ist. Beide erzählungen müßten dann in der ersten hälfte des 13. jahrhunderts entstanden sein.

Als begleiterin der gräfin von Dia wird späterhin madonna Lisa di Londres[1]) genannt. Francesco läßt sie im Reggimento (Parte quinta XXII § 17) sprechen:

> „Che debole era il chuor di quella donna,
> Che per vana laude e per vana vista
> Dava onore altrui del suo dispregio“

und fährt dann fort (XXIII § 1): „Acquesto dire di questa donna s'acosta una risposta che fecie la contessa d'Erdia con messere Ugolino.“

Lange zeit hat der ritter **Ugolino** im turnier und bei hofe seiner dame treu gedient, ohne jemals lohn empfangen zu haben. Doch hatte sie ihm versprochen, sie würde ihm einen kranz schenken. Eines tages mahnt nun der ritter auf einer jagd, im beisein vieler anderer ritter und damen, die dame an die erfüllung ihres versprechens. Darauf erklärt diese, sie werde ihm nichts schenken und habe ihm auch niemals etwas versprochen. Zornig reißt sich da Ugolino sein obergewand ab und wirft es in den fluß, an dem sie entlangreiten, indem er ruft: „So löse ich mich aus eurem dienst und der liebe zu euch!“ Die dame antwortet nur: „Einverstanden“ und verläßt ihn.

Der vorfall wird der gräfin berichtet, die Ugolino daraufhin zu sich kommen läßt und ihn wegen seines verhaltens tadelt. Er sieht aber sein unrecht nicht ein und klagt: „Jeder ritter in der Provence weiß, daß die dame mir einen kranz schenken wollte. So war es mein gutes recht, sie daran zu erinnern.“ Auf die frage der gräfin erklärt er offen, er selbst habe das überall erzählt. — Damit hat er sich selbst sein urteil gesprochen: er hätte strenges schweigen bewahren müssen und besonders die dame nicht öffentlich an die erfüllung ihres

[1]) Chabaneau s. 285: Peut-être Londres (Saint-Martin de), arrondissement de Montpellier.

versprechens mahnen und so bloßstellen dürfen. Er ist dabei freilich nur dem beispiel seiner standesgenossen gefolgt, als deren vertreter ihm nun die gräfin eine geharnischte strafpredigt hält: wenn ein ritter einer schönen dame von hohem rang dient, so rühmt er sie über alle maßen und läßt besonders gern durchblicken, daß sie ihn weit mehr liebt als er sie. Liebt er eine weniger schöne dame oder eine von geringerer gesellschaftlicher stellung, so tut er das angeblich nur, weil er dem bitten und drängen der dame nicht länger widerstehen konnte. Deshalb kann keine dame mehr einem ritter trauen. Sie halten es mit den dienerinnen und spotten über die herrin. Ja, sie kaufen sich kränze, schleier und gürtel und geben sie als liebespfänder ihrer dame aus, mit denen sie überall prahlen. Darum hat die dame Ugolinos nur richtig gehandelt, als sie jedes versprechen in abrede stellte. Sie mußte das tun, wollte sie nicht auf kosten ihres guten rufes seinen ruhm erhöhen. — Beschämt durch die worte der gräfin schwört Ugolino, nie wieder einer dame dienen zu wollen, und geht aus dem land. Seitdem hat man nichts mehr von ihm gehört.

Wer der verfasser der vorliegenden novelle ist, wissen wir nicht. Die gräfin von Dia bezw. Erdia ist es sicherlich nicht. (Auch die vorher genannte madonna Lisa di Londres kommt nach den worten Francescos als verfasserin nicht in betracht.) Wir haben zwar viele beispiele in der provenzalischen literatur, daß die dichter sich selbst rühmen, aber keins dafür, daß sie sich selbst als richter in einem streitfall darstellen. Wenn sich ein trobador als klugen, erfahrenen mann schildert, so geschieht das nur, um bestimmten ständen und deren vertretern belehrung zu erteilen, also in ensenhamens. Viel näher liegt, daß ein dichter als zeichen seiner hochachtung und verehrung der gräfin die rolle des schiedsrichters anwies, wie es Raimon Vidal mit Hugo von Mataplana in seiner novelle *So fo e·l temps* ... tat. Mit dieser hat die vorliegende novelle auch sonst große ähnlichkeit. Sie behandelt im grunde genommen dasselbe partimenmotiv: darf ein ritter eine dame verlassen, wenn sie ihm die versprochene belohnung nicht gewährt? Hier ist es variiert durch das motiv des „ausplauderns“, das als schwere sünde gegen den geist der höfischen liebe gilt. Diese ähnlichkeit ist nur ein weiterer

beweis für die beliebtheit solcher motive in der provenzalischen literatur, die wir schon gelegentlich der besprechung von *So fo e·l temps* feststellen konnten. — Eine razo, also prosanovelle, die diese motive auch oft behandeln, kommt als vorlage nicht in betracht, da der gräfin eine lange, allgemein gehaltene belehrung in den mund gelegt ist. Bei beachtung dieser und der für die anderen erzählungen angegebenen argumente, soweit sie hier in betracht kommen, können wir auch in diesem falle eine provenzalische versnovelle als vorlage ansetzen.

Gegenüber dieser hat Francesco anscheinend die vorgeschichte des streitfalles stark gekürzt, nicht aber die moral. Denn auf diese kam es ihm gerade an; durch diese und die worte von madonna Lisa di Londres sollte die von ihm aufgestellte regel gestützt werden.

Die worte der gräfin sind bemerkenswert, weil sie den fall des ritters Ugolino nur als zeichen des allgemeinen niedergangs und verfalls höfischer sitte ansieht, deren erstes gebot einst lautete: „Liebe muß verheimlicht werden!“ Wir sind dieser klage im lauf unserer betrachtung schon öfters begegnet. Nur richtet sie sich hier nicht gegen die reichen und mächtigen herren, die nicht mehr wie einst die beschützer der ritterlichen sänger sind, sondern gegen das rittertum selbst. (So auch in „La Cour d'Amour“.) Sie muß wohl ihre berechtigung gehabt haben, wie uns die beschämung Ugolinos, besonders aber ein bezeichnendes beispiel zeigt, das Francesco im kommentar zu den Documenti d'Amore anführt (fo 12a). Er spricht dort von den plätzen, die man einem liebespaar an der tafel geben soll. Er will es trennen, aber Guillem de Berguedan empfiehlt, die liebenden nebeneinander zu setzen. Um nun zu zeigen, daß Guillem in fragen des anstandes nie maßgebend sein kann, erzählt Francesco die folgende anekdote von ihm:

Eines tages geht Guillem mit einem buch unter dem arm über die straße und wird gefragt, wohin er denn gehe. „Zu der und der dame“, antwortet er, „sie hat versprochen, mir einen kranz zu schenken, und ich will nun zu ihr gehen und ihr schwören, daß ich es niemand verraten werde“.

Thomas (s. 49) hält auch die novellen des Reggimento, Parte prima V § 1 (von der tochter Guillems v. Forcalquier)

und XVII § 1 (die heirat Konrads von Savoyen) für solche provenzalischen ursprungs. Da das jedoch nur auf vermutungen beruht, die durch nichts gestützt werden, schließen wir diese erzählungen aus unserer betrachtung aus.

3. Die erzählungen im kommentar zu den Documenti d'Amore.

Weit größer ist die zahl der im lateinischen kommentar zu Francescos Documenti d'Amore überlieferten erzählungen provenzalischer dichter. Sie stehen dort samt und sonders in einer — vermutlich stark gekürzten — inhaltsangabe in prosa.

Zunächst begegnet uns noch einmal **Peire Vidal**: Francesco führt seine novelle als warnendes beispiel an: „Ut autem in talibus cautus sis, audi quod semel contigit in partibus Burgundie“ (Comm. fo 16 a). Als beweis für die wahrheit der begebenheit fügt er noch hinzu, er habe sie außerdem noch in Burgund selbst gehört. (Vgl. oben s. 117).

Als ein bruder des herzogs von Burgund aus Frankreich zurückkehrt, umarmt er bei der begrüßung durch die herzogin diese so leidenschaftlich, daß ihr gatte sogleich argwohn schöpft. Am abend macht er ihr vorwürfe wegen ihres und seines bruders verhalten. Doch sie weist jeden verdacht von sich: „Euer bruder hat mich nur aus brüderlicher liebe zu euch so herzlich begrüßt, und ich habe seine umarmung nur um euretwillen geduldet. Ihm wegen des unschicklichen seines benehmens vorwürfe zu machen, wie ihr es von mir verlangt, stand mir nicht zu.“ Der herzog bricht die unterhaltung ab, aber er nimmt an den — vermeintlich — schuldigen furchtbare rache. Er lädt zu einem gastmahl ein, setzt die beiden dort seite an seite und gibt ihnen heimlich gift zu trinken, so daß sie drei tage später tot sind.

Durch die äußerste knappheit des berichtes, die vermutlich auf rechnung Francescos zu setzen ist, wirkt die novelle um so erschütternder. Viel eher als an die wortfülle, oft -überfülle der novas erinnert sie in dieser gestalt an manche biographien, wie z. b. die von Jaufre Rudel. Wie dort, so läßt auch hier die erzählung den konflikt nur ahnen. „Quieverunt

verba", das ist alles, was wir von dem ergebnis der unterredung zwischen herzog und herzogin erfahren. Nichts wird gesagt von der furcht der frau und des bruders, nichts von dem nagenden argwohn des gatten, vom kampf in seinem inneren, bis er zu dem furchtbaren entschluß kommt, die beiden schuldigen zu richten. Ja, wir wissen nicht einmal, ob sie wirklich schuldig sind; sie werden ohne untersuchung verdammt.

Wie der stoff in der provenzalischen vorlage behandelt war, läßt sich — hier und bei den nun folgenden erzählungen — nicht erkennen. Es ist möglich, daß Peire Vidal nur einen trockenen bericht von einer wirklichen begebenheit gab; ebensogut kann er aber auch — und darauf deutet die bemerkung Francescos: „Ut autem in talibus cautus sis . . ." hin — seiner erzählung durch das einführen des motivs der verräterischen umarmung die kunstform der novelle gegeben haben. Es ist auch nicht zu entscheiden, ob die vorlage eine selbständige novelle oder ein einschub in ein gedicht war; wahrscheinlich war sie aber keine vida oder razo (vgl. oben s. 121—22), sondern eine versnovelle. Die betrachtung der übrigen erzählungen wird uns zeigen, daß Francesco in den Documenti d'Amore anscheinend zum größten teil aus gedichten nach art von *Abrils issi' e mays intrava* von Raimon Vidal geschöpft hat. In diesen fand er die vorbilder für sein werk, in dem er ebenfalls bestimmte lehren durch zitate und erzählungen erläuterte und erhärtete.

Der trobador, den Francesco am weitaus häufigsten zitiert, ist **Raimon d'Anjou** (Raimundus de Andegavia, Raimondo d'Angiò).[1]) Obwohl uns sonst von Raimons werken nichts erhalten ist und wir auch seinen namen nirgends erwähnt finden, muß er doch eine große anzahl von gedichten geschrieben haben. Francesco führt die titel von sechs, belehrenden inhalts, an (in lateinischer übersetzung). In diese waren — wohl wiederum zur erläuterung einzelner aussprüche

[1]) Anjou ist nach Thomas (s. 133) nicht der name der provinz, sondern der eines dorfes in der Dauphiné, und zwar im kanton Roussillon, arrond. Vienne, Isère (Chabaneau s. 377). Francesco setzte dafür die lateinische, im Reggimento die italienische bezeichnung der provinz gleichen namens.

und lehrsätze — kleine erzählungen eingestreut, mit deren inhalt uns der kommentar der Documenti z. t. bekannt macht.

Das leben Raimons setzt Thomas auf ca. 1120—1200 an, da ihn Guillem Ademar (gegen ende des 12. jahrh.) noch gekannt hat: „Unde refert Guillelmus Ademar de domino Raymundo de Andegavia“ (Comm. fo 14 c), und der könig von England, von dem Raimon in der folgenden erzählung spricht, Heinrich II. sein muß. Dieser bestieg 1154 den thron von England; als gemahl der Eleonore von Poitiers, der enkelin des berühmten trobadors Wilhelm IX., war er gleichzeitig herzog von Aquitanien. Der aufenthalt von provenzalischen rittern an seinem hofe wird dadurch wahrscheinlich gemacht. (Vgl. Appel, Bernart von Ventadorn, H. 1915, s. LIV ff.)

Die hier folgende anekdote stammt aus einem lehrgedichte Raimons, das Francesco „Tractatus de societate fraterna“ nennt. Es ist merkwürdig in seiner komposition: Raimon wirft darin zunächst selbst eine frage des anstandes und höfischen benehmens auf und läßt dann abwechselnd personen aus seiner umgebung sich dazu äußern, die sich schließlich seiner ansicht unterordnen. Etwas ähnliches fanden wir bereits im Breviari d'amor, mit dem unterschied, daß Matfre Ermengaud seine meinung immer nur gegen eine bestimmte gruppe verteidigt. Wieder werden die einzelnen vorschriften durch erzählungen als beispiele erläutert. So lag in unserem falle wohl eine abhandlung über die rechte art der freigebigkeit, der höchsten rittertugend, vor (Comm. fo 42 c).

Herr Philipp des Cars (de Caris) schickte seine drei söhne, Raimbaut, Guillem und Morot, an den hof des königs von England, wo sie sich den ritterschlag verdienen sollten. Der könig erkundigte sich nach ihrem vorleben und ihrem charakter und erhielt von einem ritter, der die drei knappen aus seiner heimat kannte, folgende auskunft über sie: „Raimbaut ist sehr freigebig; er würde sein ganzes hab und gut verschenken, wenn sein vater es erlaubte. Guilhem dagegen ist so geizig, daß er sich nur schwer dazu entschließen kann, etwas zu spenden. Morot vollends würde keinem menschen einen pfennig geben, wenn er nicht hoffte, dafür einen groschen wiederbekommen zu können.“ Der könig antwortete nur darauf —

und das ist die regel XXXIII, die Francesco in den Documenti gibt —: „Es ist nicht immer geiz, die hand geschlossen, und auch nicht immer edelmut, die börse offen zu halten."

Als novelle ist die kleine erzählung nicht anzusprechen. Es ist eine jener vielen anekdoten, die sich um einen ausspruch bilden, der einer bekannten persönlichkeit, hier könig Heinrich von England, in den mund gelegt wird.

Eine ähnliche anekdote entnimmt Francesco dem „Tractatus de sollicitudine que juvenibus est indicta" Raimons von Anjou — also wohl einem ensenhamen für knappen. Es ist die erzählung vom ritter Landelot, der als knappe Raimons seinem herrn in allen stücken nacheiferte und nie schlafen ging, ehe er nicht die aussprüche seines herrn an jedem tage und die beobachtungen über dessen verhalten niedergeschrieben hatte. Erst sehr spät wurde Landelot zum ritter geschlagen; dann aber wurde er von allen als ein muster ritterlicher tugenden gepriesen. (Comm. fo 25 a.)

Als erläuterung der regel LXV der Documenti führt Francesco die folgende novelle an, ohne anzugeben, welchem gedicht Raimons sie entnommen ist; vielleicht lag eine selbständige erzählung zugrunde (Comm. fo 46 a):

Ein graf von Burgund hat zwei söhne: Konrad, dem in hohem maße die gabe der rede verliehen ist und der sie öfters vorlaut an den tag legt, und Hugo, der kaum auf eine frage antwort gibt. Als beide im dienste des königs von Frankreich stehen, wird eines nachts ein junges mädchen von einem angehörigen der königlichen hofhaltung entehrt. Ihre familie erhebt anklage vor dem könig, und Konrad erklärt sofort, ohne gefragt zu sein, er sei unschuldig. Ein bruder des mädchens fordert daraufhin strenge untersuchung und behauptet, dann müsse Hugo der täter gewesen sein, weil bei der begehung des verbrechens noch ein zweiter als aufpasser beteiligt gewesen sei. Der könig fragt Hugo, was er auf diese beschuldigung zu erwidern habe; dieser schweigt. Auf grund des verdachtes läßt der könig beide brüder gefangen setzen, um durch verhör die wahrheit aus ihnen herauszubringen. Im gefängnis werfen sie sich gegenseitig ihre schuld und ihre torheit vor und geraten dabei so in zorn, daß sie schließlich mit dem bloßen schwerte aufeinander los-

gehen und sich gegenseitig totschlagen. Ihr vater kommt zum könig und fordert von ihm rechenschaft, da sich inzwischen die unschuld seiner söhne durch die entdeckung der wahren schuldigen herausgestellt hat. Dieser antwortet ihm mit den worten der regel, die Francesco demnach ebenfalls seiner vorlage entnommen hat:

„Tacer non nuoce, mal parlar a molti
a stato et honor tolti;
ancor talor il tacer e blasmato
dovel parlar si convien e laudato.“

(Silentium nulli nocet. Loqui autem pluribus honorem austulit atque statum. Sic tacere aliquando noscitur arguendum.)

Die vorlage der novelle war jedenfalls ein belehrendes gedicht; es liegt nahe an eine erzählung nach der art von *So fo e'l temps* zu denken, in der die frage: „Ist reden oder schweigen besser?“ behandelt wurde. Daß die erzählungen Raimons in versen verfaßt waren, wird hier ausdrücklich bestätigt. Das läßt den gleichen schluß auch auf die der anderen dichter zu. — Wie Thomas zeigt, lassen sich die verse Raimons, wie sie Francesco überliefert, sehr leicht auf provenzalische verspaare zurückführen.

Die gedichte Raimons wurden glossiert von Hugolin von Forcalquier, von dem noch später die rede sein wird.

Vom **mönch von Montaudon** (Monachus de Montalto) stammt die erzählung, die Francesco zur erläuterung der regel XXXII der Documenti wiedergibt (Comm. fo 42c.).

Ugonet, ein ritter des grafen von Toulouse, wird eines tages bei der frau eines anderen überrascht und von den bürgern vor den grafen gebracht, um sich zu verantworten. Vor gericht gesteht er ohne weiteres alles ein, und als ihm der graf vorhält, daß er durch seine tat sich selbst und ihn als seinen lehnsherrn bloßgestellt habe, beruft er sich dreist darauf, daß alle ritter und knappen des grafen ja dasselbe täten. Der graf sieht diese ausrede keineswegs als entschuldigung an, im gegenteil, er befiehlt, der gerechtigkeit freien lauf zu lassen. Dann erklärt er dem verurteilten — und so lautet die regel XXXII der Documenti —: „Ein schlechtes beispiel darf dich nicht verführen, unrecht zu tun; besonders darfst

du niemals mit der schuld anderer deine eigene decken wollen; denn das ist mehr eine anklage als eine entschuldigung. Die wahre tugend besteht darin, der verführung gegenüber fest zu bleiben."

Nach dem, was wir über die lebenszeit des mönches von Montaudon wissen, muß diese erzählung noch in das ende des 12. jahrhunderts fallen. Sie ist vermutlich in einem selbständigen gedicht behandelt worden, das wohl schon auf dieselbe moral hinauslief.

Auf eine verlorene versnovelle **Peirols** scheinen sich die worte Francescos zu beziehen: „Immitemini ergo, juvenes, non predictum, sed morem potius Hungareni, de quo refert Em. Perol provincialis." Es wird uns dort die geschichte eines jungen ritters Hungarenus erzählt, der in den dienst der gräfin von Savoyen tritt. Er zeichnet sich bald vor allen anderen aus, nur fürchtet er durch seine übergroße neigung zum einschlafen seiner bevorzugten stellung verlustig gehen zu können. Deshalb ißt er auf anraten der ärzte sehr wenig, trinkt keinen wein mehr und vermeidet überhaupt alles, was schläfrig macht. Durch seine beharrlichkeit wird er schließlich seiner neigung so vollständig herr, das er der wachsamste diener seiner herrin wird. (Comm. fo 25 a.)

Da Peirol zwischen 1180 und 1225 gedichtet hat, ist die novelle in das ende des 12., spätestens in den anfang des 13. jahrhunderts zu setzen.

Als novellendichter wird im kommentar der Documenti auch **Raimon de Miraval** genannt, der uns sonst ebenfalls nur als lyrischer dichter bekannt ist. Auf seine erzählenden gedichte weist jedoch schon eine stelle in seiner biographie hin (Chabaneau s. 274, anmerk.): *En Raimons de Miraval si l'amava (sc. la Loba) mais que totz e la metia enans a son poder ab sas cansos & en contan com sel que o sabia meils far de cavalier del mon & ab plus plazens razos & ab plus bels digz.*

Francesco gibt uns von einer novelle Raimons nur folgenden dürftigen bericht: „Refert Miraval provincialis quod crudelis mortis quam intulit olim comes Frandrie in dominum Raembaud, militum suum, causa fuit quoddam suspirium quod

ille miles emisit dum serviret eidem, presente domina comitissa." (Comm. fo 25b.) Er fügt hinzu, er habe die erzählung selbst in seine novellensammlung, Flores novellarum, aufgenommen. Mit dieser ist leider auch unsere novelle verloren gegangen. Dieser verlust ist umso mehr zu bedauern, als wir aus der kurzen angabe bei Francesco nicht ersehen können, in welcher weise Raimon das motiv behandelt hatte.

Thomas (s. 116) glaubte in dieser verlorenen erzählung den geschichtlichen kern der sage vom gegessenen herzen suchen zu müssen, die in der provenzalischen literatur ihren ausdruck in der biographie von Guilhem de Cabestanh fand. Das würde jedoch nur für den ersten teil der erzählung, die entdeckung durch den eifersüchtigen gatten und den mord am liebhaber, zutreffen, während von dem eigentlichen motiv, dem gegessenen herzen, in unserer erzählung gar nicht die rede ist; sonst hätte es Francesco doch sicherlich mit angeführt. Viel näher liegt die erklärung, die E. Trojel (Rdlr 32, 286—88) gegeben hat. Er weist darauf hin, daß Sordel in einem gedicht einen ritter beklagt, der vor kurzer zeit in Flandern sterben mußte, weil er liebte; Sordel wünscht, daß die geliebte mit ihm hätte sterben müssen. Ferner spricht Guilhem de Saint Didier von einer Elis, comtessa de Flandres, deren liebe die damen nicht nachahmen sollen. Nun wird in verschiedenen lateinischen chroniken berichtet, daß der graf Philipp von Flandern im jahre 1175 den ritter Gautier des Fontaines hinrichten ließ, weil dieser ihn mit seiner gemahlin, Elisabeth von Vermandois (mit Philipp vermählt 1156, gestorben 1182), betrogen hatte.

Es ist sehr wohl möglich, daß dieser Gautier das vorbild zum Raimbaut Raimons von Miraval war. Der dichter hätte dann den namen durch einen in der Provence geläufigeren und, aus künstlerischen rücksichten, den offenbaren ehebruch, wie ihn die chroniken berichten, durch den verräterischen seufzer ersetzt; d. h. er hätte die erzählung zur novelle gewandelt, indem er ihr ein weitverbreitetes motiv zugrunde legte. (Vgl. auch Peire Vidals novelle oben s. 128.) Sie müßte dann gegen die wende des 12. zum 13. jahrhundert entstanden sein, was sehr gut mit der lebenszeit Raimons in übereinstimmung steht, die Andraud auf die jahre 1140—1216 festlegen will.

Eine ähnliche novelle will Francesco in der nähe von Marseille gehört haben. (Comm. fo 23d.)

Jamus Arnaut, ein page des grafen von Toulouse, trifft eines tages durch zufall die gräfin allein in einem abgelegenen teile des schlosses zu Carpentras und redet sie an. Der graf, der plötzlich dazukommt, hält die zusammenkunft für verabredet, sagt aber kein wort und blickt beide nur wütend an. Kurze zeit darauf schickt er den knappen mit einem reitertrupp nach Rochemaure, wohin er einen brief bringen soll. Jamus trägt in diesem brief sein eigenes todesurteil, das alsbald vollstreckt wird.

Aus der angabe Francescos geht nicht hervor, ob die erzählung die einfache wiedergabe eines ereignisses der jüngsten vergangenheit war oder eine wirkliche novelle, die eine solche begebenheit nach art des alten märchenmotivs in künstlerischer umgestaltung behandelte, wie es z. b. Schiller im „Gang nach dem eisenhammer“ tat.

Als verfasser von novellen nennt Francesco weiterhin **Raimon Jordan** (Comm. fo 73c).

Eine gräfin, ihr name wird nicht genannt, unternimmt eine reise nach Burgund. Unter ihrem gefolge befindet sich auch ein narr, der sich eines tages während der mittagsrast von der gesellschaft entfernt, in ein haus schleicht und ein junges mädchen zu entehren sucht. Auf das geschrei des mädchens laufen die bauern zusammen, verfolgen den narren und kommen so in großer zahl zum lagerplatz. Dort sucht man vergebens den verfolgern klar zu machen, daß es sich um einen armen narren handelt; im allgemeinen lärm und geschrei geht alles unter. Die bauern verlangen die auslieferung des schuldigen, die das gefolge der gräfin verweigert. Es kommt zum kampf, in dem die kleine schar bald von den wütenden bauern bis auf den letzten mann niedergemacht wird. Nur die gräfin und zwei ihrer dienerinnen bleiben am leben. Die sieger sind jedoch mit ihrer rache noch nicht zufrieden. Mit ihrer zustimmung will der bruder des geschändeten mädchens der gräfin gewalt antun. Zum glück hat ein edelmann der gegend den lärm gehört und kommt gerade zur rechten zeit, um die unglückliche frau aus den

händen der wütenden befreien zu können. Er bringt sie auf sein schloß und schickt sie unter sicherem geleit in ihre heimat. An eine bestrafung der bauern ist aber wegen ihrer großen übermacht nicht zu denken.

Aus dem trockenen bericht im kommentar läßt sich nicht entnehmen, wie der stoff bei Raimon Jordan behandelt war. Es hat den anschein, als hätte er auch da schon dazu gedient, eine bestimmte moral aus der geschichte abzuleiten. — Als entstehungszeit haben wir das ende des 12. jahrhunderts anzusetzen.

Von einem anderen novellendichter, den Francesco **Raembaut provincialis** nennt, haben wir keinerlei anhaltspunkte über seine lebens- und schaffenszeit. Er spricht in einer seiner erzählungen von einem Bernadus de Yspania, der sich ebensowenig geschichtlich festlegen läßt wie der in einer anderen genannte graf von Toulouse, der dort mit einem Aimeric (Naumerich) in zusammenhang gebracht wird. Dieser könnte ja identisch sein mit dem später als biographen der dichterin Blanchemain (1180—1250, nach Thomas s. 151) genannten Aimeric; doch ist bei einem so geläufigen namen ohne nähere bezeichnung vorsicht geboten. — Die erzählungen, die Francesco von Raimbaut mitteilt, sind anekdoten der art, wie wir sie bei Raimon d'Anjou fanden.

1. Magister Bernhard (von Spanien) ist äußerst freigebig und spendet überall in reichem maße. Er selbst nimmt aber von niemand etwas an, es sei denn von kaufleuten, die er dann bezahlt. Eines tages will Raimbaut, den Bernhard einstens beschenkt hatte, ihm ein gleiches tun. Aber jener weigert sich hartnäckig, die gabe Raimbauts anzunehmen, weil er sich noch niemals die geringste kleinigkeit habe schenken lassen. Er tut das, wie er auf die frage des dichters erklärt, um frei zu bleiben; er erweist gefälligkeiten nicht aus freude am wohltun und schenken, sondern um sich die beschenkten zu verpflichten. Um sie in dieser abhängigkeit zu erhalten und selbst niemand verpflichtet zu sein, nimmt er keine gegengabe an. Empört über eine derart niedrige gesinnung erklärt ihm Raimbaut, daß er bedaure, jemals etwas von ihm angenommen zu haben; doch solle es das erste und letzte mal

gewesen sein, daß er seine gefälligkeit in anspruch genommen habe. (Comm. fo 18d.)

Bemerkenswert an der kleinen, lehrhaften erzählung ist der umstand, daß Raimbaut ein eigenes (fingiertes?) abenteuer berichtet.

2. Eines tages befindet sich der graf von Toulouse in Montpellier, wo er mit der regelung einer schwierigen angelegenheit beschäftigt ist. Er fragt herrn Aimeric, seinen lehnsmann, an wen er sich mit der bitte um rat in einer so schwerwiegenden entscheidung wenden könne. Dieser nennt ihm zwei männer der stadt, worauf ein knappe verwundert fragt, weshalb er nicht auch herrn Wilhelm mit vorgeschlagen habe; der sei der reichste mann der stadt und besitze die schönsten häuser und ausgedehntesten ländereien. Der graf gibt aber herrn Aimeric recht: „Nicht das haus macht den mann, sondern der mann das haus," und Aimeric fügt hinzu: „Nur der ist ein wahrer edelmann, der ausschließlich auf die erhaltung seiner ehre bedacht ist." (Comm. fo 40c.)

Wie schon erwähnt, wurden die gedichte Raimons von Anjou von **Hugolin de Forcalquier** kommentiert. Ob er seine glossen in prosa — nach art der razos — oder in versen schrieb, wie Thomas will (s. 152), geht aus den stellen im kommentar der Documenti nicht mit sicherheit hervor. Auch die bemerkung, Blanchemain, die gattin Hugolins, habe „multas utiles et famosas gobulas sumpto stilo domini Ugolini" verfaßt, spricht nicht unbedingt dafür. Anderseits ist eine gedichterklärung in versen nichts ungewöhnliches. Guiraut Riquier ging als sieger aus einem dichterischen wettstreit hervor, in dem eine solche aufgabe gestellt war. Es handelte sich da um die erklärung der „*canso del menor ters d'amor*" von Guiraut de Calanson, bei der die von Guiraut Riquier in sechssilbigen verspaaren verfaßte auslegung als die beste angesehen wurde. (MW IV, 210.) Die möglichkeit bleibt jedenfalls offen. — Ein kommentar zu einem ausspruch Raimons von Anjou ist die folgende erzählung.

Raimon hatte die angewohnheit, jedesmal wenn er ein schwieriges unternehmen vorhatte, einige ritter seiner nächsten umgebung zu sich zu rufen und ihnen seinen entschluß mit-

zuteilen. Manchmal stimmten sie ihm sofort zu, manchmal machten sie ihn auf die schwierigkeiten aufmerksam, die sich der ausführung seines entschlusses entgegenstellen würden. Darauf antwortete Raimon nur: „Wo ein wille ist, ist auch ein weg! Was ehre bringt, ist nicht immer leicht zu erringen; wir wollen es mit Gottes hilfe versuchen; wenn wir scheitern, haben wir uns wenigstens nichts vorzuwerfen." Eines tages fragte ihn sein neffe Raimondet, weshalb er seine entschlüsse nicht lieber geheim hielte. Falls ihm ein unternehmen einmal mißglückte, wüßte doch wenigstens niemand davon. Raimon erwiderte ihm: „Ich bin auch nur ein mensch, und weil ich mir meiner schwachheit bewußt bin, suche ich mir eine stütze in der furcht vor schande. Würde ich mein versprechen nur vor mir selbst ablegen, könnte ich mich leicht durch schwierigkeiten zurückschrecken lassen; so aber kann ich meine entschließungen immer mit dem schild der scham wappnen."

Wie wir sehen, handelt es sich bei der glossierung dieser stelle aus einem gedicht Raimons weniger um eine erklärung dunkler stellen, als darum, sie in zusammenhang mit charakterzügen und begebenheiten aus dem leben eines trobadors zu bringen; das ist aber gerade das charakteristikum der razos. Wir werden also diese erzählung nicht als auf eine versnovelle zurückgehend ansehen.

Wir kennen Hugolin und seine gemahlin, die dichterin Blanchemain, nur aus den erwähnungen im kommentar zu den Documenti d'Amore. Für die lebenszeit des dichters ergeben sich als ungefähre daten die jahre 1170—1230, für die Blanchemains 1180—1250 (Thomas s. 151). Die geschichte der hochzeit des paares und der dieser vorausgehenden ereignisse wird von einem — sonst ebenfalls unbekannten — Folquet in einer dramatisch verlaufenden novelle erzählt. Er und ein ritter Aimeric, ein zeitgenosse und verehrer Blanchemains, haben uns das leben der dichterin in einzelnen episoden geschildert, aus denen wir eine hohe meinung vom geist und charakter dieser frau gewinnen. Da es sich hierbei höchstwahrscheinlich — bei der zuerst genannten novelle mit sicherheit — um prosadarstellungen handelt, scheiden diese erzählungen aus unserer betrachtung aus.

Dagegen geht die folgende erzählung, die Francesco den werken der **Blanchemain** entnommen hat, sicherlich auf eine versvorlage zurück. (Comm. fo 43 ab.)

In Montpellier leben zwei brüder, Anton und Bernhard, die mit den schwestern Wilhelma und Cara, den töchtern Philipp Jordans, verheiratet sind. Wilhelma betrügt ihren mann, ohne daß er es bisher gemerkt hätte, aber sie behandelt ihn und seine freunde mit der größten zuvorkommenheit und liebenswürdigkeit. Cara dagegen führt ein ehrbares leben, ist aber im hause nachlässig und liederlich. Darüber beklagt sich ihr gatte und hält ihr Wilhelma als gutes beispiel vor. Um sich zu entschuldigen, erzählt sie ihm, wie es ihre schwester treibt. Eines tages trifft die gräfin von Toulouse, die Bernhards heirat mit Cara veranlaßt hatte, diesen auf der straße und fragt ihn: „Wie gefällt euch eure gemahlin?" Er beklagt sich bitter über ihre nachlässigkeit und rühmt die liebenswürdigkeit seiner schwägerin. Darauf sagt ihm die gräfin, die die verhältnisse im hause seines bruders genau kennt: „Eine frau, die im hause herrschen will, muß ein reines herz haben. Eine hausfrau, die in schuld verstrickt ist, wird bald zur sklavin ihrer dienerschaft und hat tag und nacht keine ruhe. Die keusche frau aber hat nichts zu fürchten, weil sie sich schuldlos weiß." Bernhard ist für sein teil froh über die antwort der gräfin, aber seines bruders wegen bekümmert und sagt ihr deshalb: „Ich weiß, daß ihr nicht unseretwegen so gesprochen habt." Die gräfin will seinen bruder nicht vor ihm demütigen und gibt ihm deswegen zur antwort, sie habe wohl bei der erwähnung der tugendhaften frau an ihn gedacht, aber der andere fall sei nur ein beispiel, um ihren gedanken besser zu erläutern.

Francesco sagt von dieser erzählung: „Et hoc exemplum in substantia recitat domina Blanceman in quibusdam contentionibus suis, licet non ordinavit ita testum."

Eine tenzone — worauf „in quibusdam contentionibus" hinweist — kommt als vorlage der erzählung nicht in betracht. Darin werden streitfragen nur ganz allgemein behandelt, nicht ein bestimmter fall. Wohl aber könnte diese vorlage eine versnovelle gewesen sein, die nach art von *So fo* ... einen tenzonenstoff behandelte. Die frage wäre hier etwa: ist eine

tugendhafte, aber nachlässige ehefrau einer liebenswürdigen vorzuziehen, wenn diese ihren gatten betrügt? — Für eine solche vorlage sprechen: die namentliche bezeichnung der personen, die angabe des ortes der handlung, die erwähnung eines schiedsrichters von hohem rang (gräfin von Toulouse) und die angabe „recitat“ bei Francesco. Die schwierigkeit herbei besteht nur in der bemerkung Francescos, die dichterin habe die erzählung nicht in dieser anordnung gehabt. Eine befriedigende erklärung, wie die geschichte bei Blanchemain gelautet hat, läßt sich nicht abgeben.

Der kommentar der Documenti führt noch in einer reihe von anekdoten aussprüche und begebenheiten aus dem leben Raimons von Anjou und der gräfin von Dia an. Da diese aber mit größter wahrscheinlichkeit auf prosaerläuterungen zu einzelnen gedichten dieser autoren zurückgehen und auch als erzählungen keinerlei wert besitzen, können wir sie hier übergehen.

4. Die stellung der hier behandelten erzählungen innerhalb des rahmens der altprovenzalischen versnovelle.

Welche bedeutung haben nun diese erzählungen für die provenzalische novellistik?

Zunächst bestätigt ihre verhältnismäßig große zahl die vermutung, daß die überlieferten novellen nur einen sehr geringen bruchteil derjenigen ausmachen, die einstmals vorhanden waren. Es zeigt sich aber besonders, daß nicht einige wenige trobadors sich — gewissermaßen als ausnahme — in der erzählenden dichtung versucht haben, wie es nach den vorhandenen novas den anschein haben könnte. Wir lernen hier eine anzahl von bedeutenden lyrischen dichtern auch als verfasser von novellen kennen. Wie diese mag noch manch anderer von ihnen erzählende gedichte geschrieben haben, die bei dem mangelnden interesse für diesen zweig der poesie nicht überliefert wurden. Denn es ist hier besonders eines zu bedenken: die bei Francesco da Barberino angeführten erzählungen haben ihre erhaltung nur dem zufall zu verdanken, daß sie passende beispiele für die vorschriften und

lehren im Reggimento und in den Documenti boten. Zweifellos hat sie der verfasser dieser werke nur aus diesem grunde aus einer größeren zahl ihm vorliegender erzählungen ausgesucht. Es liegt sogar die vermutung nahe, daß Francesco aus einer provenzalischen novellensammlung schöpfte, wie er auch für die zitate zum größten teil eine zitatensammlung, die „Flores dictorum nobilium provincialium“ benutzte: „Dicit nanque Monacus de Montalto provincialis ... Hoc quidem ejus dictum reperii cum suis aliis multis pulcris circa principium illius libri provincialis cuius est rubrica talis: Flores dictorum nobilium provincialium.“

Wenn auch die belehrende tendenz der novellen bei Francesco naturgemäß besonders stark unterstrichen ist, so läßt doch die inhaltsangabe oft erkennen, daß sie auch in der provenzalischen vorlage schon vorhanden war, wie es ja auch der vergleich mit den erhaltenen novas wahrscheinlich macht.

Von größter bedeutung ist aber die abfassungszeit der bei Francesco da Barberino überlieferten novellen. Während die uns erhaltenen novas aus dem 13. jahrhundert stammen, gehört ein großer teil von jenen noch dem 12. jahrhundert an, nämlich die von Peire Vidal, Raimon d'Anjou, dem mönch von Montaudon, Peirol, Raimon von Miraval und Raimon Jordan. Das beweist also, daß die Provenzalen bereits in dieser zeit die novelle als literarische kunstform kannten und pflegten, wenn auch mit ausgesprochen belehrender tendenz.

An literarischem wert sind die erzählungen — soweit sich das nach der oft sehr gedrängten inhaltsangabe beurteilen läßt — sehr verschieden. Wir finden unter ihnen die anekdote, die sich an den ausspruch eines berühmten mannes knüpft; einige erwecken den anschein, als wären sie bloße wiedergabe einer begebenheit ohne innere anteilnahme des erzählers; daneben finden sich aber auch solche, die auf die bezeichnung novelle anspruch erheben dürfen und selbst durch die dürftige inhaltsangabe hindurch die meisterschaft in der behandlung von seiten des alten dichters verraten.

Was oben (s. 140) von den anekdoten über Raimon von Anjou und die gräfin von Dia gesagt ist, gilt auch für

die erzählungen, die sich in den chroniken finden; zweifellos gehen diese ebenfalls nicht auf versvorlagen zurück und brauchen deshalb hier nicht näher berührt zu werden.[1])

V. Zusammenfassung der ergebnisse.

Nachdem so die einzelnen versnovellen besprochen sind, wollen wir die ergebnisse der untersuchung kurz zusammenfassen.

Wollten wir von dem standpunkt ausgehen, daß die novelle eine gattung der unterhaltenden literatur ist, daß es aber ihrem wesen zuwiderläuft, eine bestimmte lehre oder moral zu vertreten, wie die fabel, so könnte kaum eins der hier behandelten gedichte anspruch auf die bezeichnung novelle erheben. Das charakteristikum der altprovenzalischen versnovelle ist aber gerade, wie wir gesehen haben, das starke moralisch-didaktische element, das mit der eigentlichen erzählung verwoben ist, wie es auch in anderen zweigen der trobadorpoesie, besonders der spätzeit, zu tage tritt. Die erzählungen enthalten entweder in sich selbst eine lehre, — so wird in Flamenca die unberechtigte, nutzlose eifersucht gegeißelt —, oder sie sind als erläuterung einer moral gedacht — Castia Gilos —; z. t. sollen sie auch bestimmte streitfragen gewissermaßen mit verteilten rollen darstellen, wobei dann die belehrung in den mund der handelnden personen gelegt ist: *So fo e·l temps.* Vom altfranzösischen d i t unterscheiden sie sich dadurch, daß sie stärker den charakter der liebesgeschichte betonen, während dort mehr eine parabel oder ein zeitgedicht mit der moral verbunden ist. Die Provenzalen

[1]) H. Gmelin: Richard Löwenherz und die trobadors, Ztschr. f. franz. u. engl. unterricht 26, 561—74; 27, 14—28; 81—88, anmerk., s. 566: „Es wäre lehrreich, die trobadorbiographien“ (bereits von Zanders ausgeführt) „und was uns sonst in chroniken an erzählendem aus der provenzalischen gesellschaft erhalten ist, zu einer entstehungsgeschichte der novelle heranzuziehen.

sind hier noch nicht so weit gelangt wie bei der prosanovelle — die ja von ganz anderen voraussetzungen ausgeht und auch jünger ist —, daß es dem hörer überlassen bleibt, selbst die moral aus der geschichte zu ziehen; sie wird hier noch klar und deutlich ausgesprochen, weil sie eben der eigentliche zweck der erzählung ist. Daß auch die italienische novelle ursprünglich eine belehrende absicht hatte, zeigen die worte des (oder der) verfassers des Novellino in der vorrede (bezw. novelle 1): „Acciò che lli nobili et gentili sono nel parlare et nell' opere molte volte quasi como uno specchio alli minori ... facciamo qui memoria d'alquanti fiori di parlare, di belle cortesie, di belli risponsi, di belli valentrie, di belli doni et di belli amori, secondo che per lo tempo passato ànno fatto giae molti.“ (Biagi, s. 4.) — Wollen wir daher zu einer gerechten beurteilung der versnovellen als erzählungen und damit zu der bedeutung der Provenzalen für die novellistik überhaupt kommen, so müssen wir alle diese gedichte befreit von dem störenden ballast der gelehrsamkeit betrachten.

Wie aus der vorhergehenden untersuchung wohl zur genüge hervorgeht, sind die einzelnen erzählungen im hinblick auf ihren literarischen wert ganz verschieden zu beurteilen. Nur zu einem kleinen teil sind sie wirklich als novellen im sinne unserer definition (s. 18) anzusehen. Um zu einer klaren übersicht zu kommen, teilen wir die besprochenen gedichte ein in:

1. Reine erzählungen (berichte),
2. Anekdoten,
3. Novellistische erzählungen,
4. Erzählungen mit märchenhaften elementen,
5. Novellen.[1])

1. Beginnen wir mit der künstlerisch tiefststehenden form, der reinen erzählung eines wahren oder für wahr gehaltenen ereignisses, dem bericht. Hier will der erzähler nur durch das ungewöhnliche und unerhörte der begebenheit interessieren; es fehlt zunächst noch jegliche absicht einer künstlerischen

[1]) Die chronologische ordnung der gedichte, soweit sie überhaupt möglich ist, und der versuch der darstellung einer entwicklung führen wegen der geringen zahl der überlieferten versnovellen und der bloßen inhaltsangabe der sonst bekannten zu keinem ergebnis.

wirkung. Der verfasser erzählt ganz objektiv, ohne eigene innere anteilnahme, oder er beschränkt sich darauf, in einer schlußbemerkung das unerhörte an der erzählung seinen zuhörern noch einmal eindringlich vorzuhalten, ohne aber einzelne punkte besonders hervorzuheben.

Diese form der erzählung liegt vor bei dem bericht über den könig Thibaut von Navarra, der in das gedicht von Peire Guillem eingeschoben ist (s. oben s. 98), und bei Raimon Jordans erzählung vom abenteuer einer gräfin in Burgund (s. 135).[1]

2. Eine höhere stufe in der entwicklung der erzählungskunst stellt die anekdote dar. Sie beleuchtet schlaglichtartig einen bestimmten zug des helden — meist einer geschichtlich bekannten persönlichkeit —, indem sie von ihm einen ausspruch oder eine charakteristische handlung mitteilt und — gewissermaßen zur näheren erläuterung — die umstände angibt, unter denen sich die betreffende szene abgespielt hat. Wie in den italienischen conti, den „kurzen erzählungen über religiöse und heroische begebenheiten“ (Casini s. 114), sind dabei die nebenpersonen nur notwendige staffage, und das interesse am inhalt überwiegt noch bei weitem das an der darstellung. — Hierher gehört, was Raimon von Anjou von Heinrich II. von England erzählt (s. 130), dann die anekdoten von Raimbaut dem Provenzalen (s. 136—37) und die erzählungen von der willenstärke des Hungarenus (von Peirol, s. 133) und von Landelot (von Raimon von Anjou, s. 131).

3. Von der anekdote ist nur ein schritt zur novellistischen erzählung, die sich nicht mehr so eng an die historischen tatsachen gebunden hält. Diese freiheit benutzt der dichter, um eine bestimmte episode besonders hervorzuheben und andere dafür zurückzusetzen. Er sucht nicht mehr allein durch den reiz der begebenheit zu wirken, indem er seinen helden in einer bestimmten situation darstellt, auf die die spannung zugespitzt wird: es wird eine verwicklung eingeführt. Dabei wird diese szene geschickt ausgeschmückt

---

[1]) Dabei ist immer zu bedenken, daß bei allen erzählungen, die Francesco da Barbarino mitteilt, eine einordung wegen der auszugsweisen wiedergabe auf große schwierigkeiten stößt und stets nur bedingt richtig sein kann.

und der handlung durch einführung eines dialogs das novellistische gepräge gegeben, das diese erzählungen von der anekdote unterscheidet. Spieler und gegenspieler treten sich gleichberechtigt gegenüber; der dichter benutzt das mittel des dialogs, um uns mit dem charakter seiner helden bekannt zu machen.

Als solche novellistischen erzählungen sind anzusehen: die ensenhamens, vor allen *Abrils issi' e mays intrava* (s. 88 ff.); die erzählung der Blanchemain von den zwei schwestern und ihren gatten in Montpellier (s. 139); die dieser sehr nahe stehende erzählung der gräfin von Dia von den zwei schwestern in Toulouse (s. 122); die erzählung vom ritter Ugonet, der vom grafen von Toulouse verurteilt wird (vom mönch von Montaudon, s. 132). Weiterhin ist hierher zu rechnen ein großer teil der novellenstoffe in lyrischer form, so besonders die pastourellen und albas sowie ein teil der romanzen (vgl. s. 32—33).

4. Eine gruppe von gedichten ist dadurch gekennzeichnet, daß sie sich von der wirklichkeit durch einführung von elementen des wunderbaren und märchenhaften entfernen, wobei die begebenheit, die geschildert wird, an und für sich eine ganz alltägliche sein kann, die nur durch die art der handelnden personen — allegorischer gestalten oder tiere mit menschlichen eigenschaften — wunderbar erscheint und interessiert.

Dieser fall liegt vor bei der erzählung von Peire Guillem und in dem gedicht „La Cour d'Amour," sowie in den romanzen von Marcabru und Peire d'Alvernhe (s. 97 ff., 102 ff., 24 u. 25).

Eine besondere spielart dieser gattung ist die, daß die handelnden personen ganz alltägliche menschen sind, aber das ereignis, das sie betrifft, von wunderbarer und übernatürlicher art ist.

Das sehen wir bei der parabel von Peire Cardinal (s. 109).

Von der novelle unterscheiden sich diese erzählungen dadurch, daß in jener das wunderbare und märchenhafte wohl auch verwandt, nicht aber zur grundlage der handlung gemacht wird, wie hier.

5. Allen diesen gattungen gegenüber ist die novelle dadurch gekennzeichnet, daß hier der erzählung ein bestimmtes motiv zugrunde liegt, das die schicksale der handelnden

personen lenkt. Nicht was diese tun, sondern was sie erleben, rückt in den brennpunkt des interesses. Das abenteuer wird zum eigentlichen helden der erzählung. Daraus ergibt sich die überlegene beherrschung der historischen tatsachen und die möglichkeit der aufnahme von mannigfaltigen volkstümlichen, sagen- und märchenhaften elementen.

Die versnovelle schildert die ritterliche gesellschaft zur zeit der trobadors, und für jene zeit ist das eben in der dichtung die gesellschaft; etwas anderes existiert nicht daneben. Wie nun diese gesellschaft — mit den augen der dichter gesehen — völlig aufgeht in liebe und frauendienst, so nimmt naturgemäß das motiv der liebe als treibende kraft auch in den versnovellen den größten raum ein. Was tut es dabei, daß diese liebe oft nur gedacht und eingebildet, nicht aber wirklich gefühlt ist Für die trobadors war das die rechte art der liebe.

Da wird die schüchterne liebe in dem knappen, der dem gatten der heimlich geliebten dient, übermächtig und zwingt ihn schließlich, der herrin seine gefühle zu offenbaren und sie um erhörung anzuflehen: die novelle vom knappen (s. 40 ff.).

In anderen novellen ist es die alles überwindende macht der liebe, einer liebe, die bei jeder schwierigkeit und jedem hindernis nur immer größer wird, die den ritter reizt, gerade die liebe der dame zu erringen, zu der zu gelangen beinahe unmöglich erscheint. Sie gibt ihm die feinsten listen ein und zeigt ihm den weg zur geliebten, und wäre diese auch noch so streng von aller welt abgeschlossen: Flamenca (s. 35 ff.). — Wo menschenkraft und menschenwitz versagen, hat der liebende treue helfer, die mit wunderbaren, übernatürlichen fähigkeiten begabt sind und die ihm mit rat und tat zur seite stehen: Papageiennovelle (s. 43 ff). — Diese liebe fragt nicht nach himmel und hölle und schreckt auch vor einem verbrechen nicht zurück, wenn es gilt, ihr ziel zu erreichen: meineid in Flamenca, brandstiftung in der Papageiennovelle. — Ein hauch echten gefühls weht uns an, wenn wir hören, wie der ritter Raimbaut seine liebe mit dem tode büßen muß, weil ihn ein seufzer, der ihm beim anblick der geliebten entschlüpft ist, dem eifersüchtigen gatten verraten hat: Raimon

von Miraval (s. 133). — Aus übergroßer liebe läßt auch der bruder des herzogs von Burgund die gebotene vorsicht außer acht, als er die geliebte nach langer trennung wieder sieht. Auch er muß dafür sein leben lassen; aber er wird im tode mit der geliebten vereint: Peire Vidals novelle (s. 128).

Neben der tragödie der liebe fehlt aber auch die komödie und tragikomödie nicht.

Der liebhaber, der mit der huld seiner dame prahlt, verliert ihre liebe, als er in seiner verblendung die erfüllung des gegebenen versprechens fordert: erzählung von Ugolino (s. 125). — Der von seiner dame abgewiesene liebhaber wird vor den konflikt gestellt: soll er der geliebten trotzdem treu bleiben, oder darf er sich einer anderen zuwenden, die sich weniger spröde zeigt? Vielleicht hat sie nur eine „liebesprobe“ mit ihm anstellen wollen: *So fo e·l temps* von Raimon Vidal (s. 70 ff.).

So liegen der versnovelle — ebenso wie der prosanovelle — als motive die verschiedenartigen erscheinungsformen der liebe zu grunde; wie diese ist sie „die tragödie und komödie der liebe“. (Zanders s. 135). Darüber hinaus — und darin liegt ihre große bedeutung — behandelt sie aber auch noch andere stoffe und steht so im gegensatz zur prosanovelle mit ihrer beschränktheit in der stoffwahl.

Da erscheint zunächst das motiv der eifersucht, der natürlichen folge der liebe. Gewiß spielt diese auch in der prosanovelle eine rolle. Dort ist sie aber meist nur nebenmotiv, während sie hier auch zur grundlage der handlung gemacht wird.

Die weibliche eifersucht auf die glücklichere nebenbuhlerin stellt den liebhaber vor die schwere wahl, sich für eine von zwei damen zu entscheiden: *So fo e·l temps.*

Unschuldig muß Jamus Arnaut sterben, weil es der „Uriasbrief“ seines eifersüchtigen herrn gebietet (s. 135).

Ein ausfluß dieser eifersucht ist die „frauenprobe“, ein weit verbreitetes motiv, das in einem echten schwank behandelt wird, mit all seinen zutaten von verkleidungen des ehemanns und verschlagenheit und list der frau: Castia-Gilos von Raimon Vidal (s. 59 ff.).

„Der verstellte narr“, ebenfalls ein altes schwankmotiv, bildet die grundlage zur novelle Wilhelms IX von Poitiers, in der die frauen trotz ihrer list und verschlagenheit doch geprellt werden (s. 20ff.).

Auch die anfänge einer psychologischen novelle, bei der die äußere handlung gegenüber dem seelischen zurücktritt, bahnen sich an: Peire Vidal (s. 119ff) erzählt die tragödie der überspannten eitelkeit; das schicksal der beiden grafensöhne aus Burgund (Raimon d'Anjou, s. 131) zeigt, wie zwei brüder an ihrer entgegengesetzten charakterveranlagung zugrunde gehen.

Die einfachste form der novelle, die begebenheit als witzwort oder schlagfertige antwort, die den helden aus einer schwierigen lage befreit, finden wir in der erzählung von der almussa, die in *Abrils issi' e mays intrava* ... von Raimon Vidal eingeschoben ist (s. 90).

So zeigt die provenzalische versnovelle eine große mannigfaltigkeit in der wahl ihrer motive und in deren behandlung. Darunter werden auch stoffe, die der weltliteratur angehören, behandelt, und zwar z. t. in meisterhafter form, wie wir genügend gezeigt zu haben glauben. Neben der dreiteilung der handlung finden wir auch schon die fähigkeit zu dramatischer entwicklung, die als besondere vorzüge und neuerungen Boccaccios gerühmt werden (Casini s. 114); und das alles zu einer zeit, die weit vor der blütezeit der italienischen novelle, wahrscheinlich vor dem bestehen einer italienischen novellistik überhaupt, liegt. Die novas, die uns erhalten sind, stammen zwar erst aus der ersten hälfte des 13. jahrhunderts; aber die hinweise auf provenzalische novellendichter und die inhaltsangaben ihrer novellen bei Francesco da Barberino führen uns in das 12. jahrhundert zurück, und mit dem schwank des grafen von Poitiers kommen wir bis zur schwelle dieses jahrhunderts hinauf. Berücksichtigen wir die hohe vollendung dieser novelle, so können wir unbedenklich für das 12. jahrhundert eine blühende provenzalische novellistik ansetzen. Jedenfalls geht aus der hier gegebenen zusammenstellung der versnovellen klar und deutlich das eine hervor: Was die italienische *novella* erst zu einer viel späteren zeit als erweiterung des begriffs bringt, daß sie nämlich

„außer der episodenhaften liebesgeschichte auch erzählungen scherzhaften und selbst obscönen charakters, wie alte fablelstoffe, auch anekdoten, bonmots und dergleichen aufnimmt“ (Voretzsch l. c. s. 512), alles das begreift die altprovenzalische versnovelle bereits in sich.

Ist auch eine stoffliche einwirkung der Provenzalen auf die bildung der italienischen *novella* selten anzunehmen, so ist doch sehr wohl möglich, daß der name für die gattung auf die provenzalische bezeichnung zurückgeht. Bei dem regen verkehr, der zur zeit der trobadors zwischen Italien und der Provence bestand — weilten doch viele trobadors, darunter auch der hier als novellendichter genannte Peire Vidal, an italienischen höfen —, kannten die Italiener zweifellos auch die versnovellen und deren provenzalische bezeichnungen. Die versnovellen hießen nämlich nicht nur *novas.* Gleichzeitig und gleichberechtigt steht daneben die benennung *novelas.* Castia-Gilos von Raimon Vidal wird in vers 1 und 447 *novas* genannt (s. s. 9), in vers 435 und 440 *novelas* (s. s. 63).

Aus dieser pluralform, die noch dazu eine versnovelle bezeichnete, ist jedoch eine einwirkung auf die wahl der bezeichnung *novella* nicht herzuleiten. Um eine solche wahrscheinlich zu machen, mußte zunächst im Provenzalischen der übergang zur bedeutung „erzählung im allgemeinen“, nicht mehr ausschließlich „versnovelle“, vollzogen sein; ferner mußte auch der singular *novela* in dieser bedeutung gebraucht werden. Beides ist tatsächlich der fall.

Den übergang zur bedeutung „novelle“ sehen wir in dem gedicht des grafen von Poitiers (Jeanroy nr. II, s. 23)

> Compaigno, non puosc mudar qu'eo no m'effrei
> De novellas qu'ay auzidas e que vey,

wo also *novellas* „erzählung einer tatsächlichen begebenheit“ bedeutet, was ja die novelle auch sein will.

Nova findet sich nur einmal, und zwar als bezeichnung einer prosanovelle, der razo zu einer tenzone zwischen Lanfranc Cigala und Wilhelma von Rozers. (Chabaneau s. 312.) Diese beginnt:

> Era vau disen, e vos aujatz riccha nova . . .

Es ist die erzählung von den zwei rittern, die zu gleicher zeit von ihren damen eingeladen werden, während immer nur einer die burg verlassen kann.[1]) Das bemerkenswerte an dieser razo ist nun, daß sie, die als einzige die bezeichnung *nova* trägt, die einzige ist, die die anknüpfung an das besprochene gedicht nicht in einem erlebnis des dichters selbst sucht, sondern eine völlig frei erfundene novelle darstellt. Es heißt nur am ende, Lanfranc Cigala habe diese razo gekannt und mit Wilhelma über die frage tenzoniert, welcher der beiden ritter das höhere lob verdiene.

Novela ist als bezeichnung für eine prosanovelle nicht belegt. Das erklärt sich daher, daß die Provenzalen die razos eben nicht als novellen ansahen, sondern als (tatsächliche) biographische erläuterungen zu gedichten. Wohl aber hat *novela* an zahlreichen stellen die bedeutung „abenteuer, seltsame geschichte, novelle".

1) Estranha novela
Podetz de me auzir.
Bernart von Ventadorn.[2])

2) E commanseron (si) a dinar,
Tot jort parlant de lor novellas
Blandinet an las damoyselas.
Enmentre che els si dinavan
E (lur) novellas achi contavan,
A Blandinet va recordar
De la donzella d'otramar,
D'aquella che l' (en) avia menat
Lo caval quant era al prat,
E dis: „Brianda, una novella
Vos diray d'una damoysella."
Blandin de Cornouailles, v. 1738—48.[3])

3) Can Miravals auzi la novella del mal qu'ella (sc. la Loba) avia fag. (Chabaneau s. 275.)

4) La novella cors per Rossillon e per tota Cataloigna qu'en Guilhems de Cabestaing e la dompna eran enaissi malamen mort, e qu'en Raimons de Castel Rossillon avia dat lo cor d'en Guilhem a manjar a la domna. (Chabaneau, s. 307.)

---

[1]) Näheres s. Zander, s. 108—10.
[2]) *Lancan vei la folha* . . . ,ausgabe von C. Appel nr. 25, s. 114.
[3]) Ausgabe von P. Meyer, Rom. 2, 170ff.

5) Nach der erzählung von dem schmählichen betrug, den die markgräfin von Polignac an Guillem de Saint Didier beging, heißt es in der razo: E si fon saupuda la novela per la terra. (Chabaneau, s. 267.)

Besonders die beiden letzten belege, wo sich *novella* auf den inhalt der vorausgehenden erzählung (also einer prosanovelle) bezieht, zeigen deutlich, wie leicht sich der übergang von der bezeichnung der in der erzählung berichteten „seltsamen kunde" zu der für die erzählung selbst vollziehen konnte.

Erleichtert wurde dieser übergang noch dadurch, daß *novelas* versnovelle bedeutete und man nach dem beispiel: *novas* = versnovelle, *nova* = prosanovelle leicht die gleiche beziehung zwischen *novelas* und *novela* herstellen konnte. Daß dann die form *novela* (gegen *nova*) die oberhand bekam, ist wohl darauf zurückzuführen, daß der novellendichter (-erzähler) *no*(*v*)*ellaire*, *no*(*v*)*ellador* hieß.[1]) Vielleicht trat auch erst im Italienischen eine bedeutungsdifferenzierung ein, indem *nova* (*nuova*) ausschließlich die bedeutung „neuigkeit, nachricht" annahm. Das Vocabulario degli Academici della Crusca[2]) gibt unter *nuova* an: *novella*, *avviso*, *notizia*; lat.: *nuncius*, *novum quid*.

Man könnte gegen die möglichkeit des hier gezeigten weges einer entlehnung (des begriffs *novella*) einwenden, daß diese bezeichnung bei den Provenzalen als terminus technicus durchaus noch nicht feststeht. Das gleiche gilt aber auch von den italienischen novellisten. Noch Boccaccio muß im Proemio zum Decameron[3]) seinen begriff der novelle durch mehrfache umschreibung erläutern: „Intendo di racontare cento novelle o favole o parabole o istorie che dire le vogliamo", und das Vocabulario della Crusca von 1612, das sehr altertümliche erklärungen gibt, da es sich meist auf die Trecentisten beruft,[4]) kennt für *novella* (im sinne von erzählung) nur die bedeutung: *„narrazione favolosa, favola;* lat. *fabula."*

---

[1]) Biographie von Elias Fonsalada. — Francesco berichtet, Peire Raimon habe „cum brevibus novelettis" die liebe seiner dame errungen. — Soll man hier auch G. Augier Novella anführen? — (s. oben s. 7).

[2]) Benutzt in 2. auflage, Venezia 1717.

[3]) Ausgabe.: Il Decameron di Messer Giovanni Boccacci, P. Fanfani und E. Camerini, I—II, Milano 1883, s. 34.

[4]) G. Gröber, Gesch. d. roman. Philologie, GG I², s. 17.

Zieht man alle diese umstände in erwägung, so muß man wohl zugeben, daß eine entlehnung des begriffs *‚novella'* von den Provenzalen durchaus im bereich des möglichen liegt.

Schlußbetrachtung.

Wir stehen am ende unserer untersuchung. Sie hat gezeigt, daß uns die kleine zahl der überlieferten altprovenzalischen versnovellen nicht dazu verführen darf, eine geringe beliebtheit dieser gattung bei den dichtern anzunehmen. Nicht einige wenige außenseiter — wie es nach der provenzalischen überlieferung den anschein haben könnte — haben novellen gedichtet, sondern eine große anzahl als lyriker bedeutender trobadors hat sich auch in dieser kunst versucht, und mit gutem erfolg. Diese reiche novellistik, die wir so erschließen können, trug aber schon den todeskeim in sich: die neigung zur belehrung. Wie ein roter faden zieht sich das moralisch-didaktische element durch sämtliche erzählungen, so verschieden sie auch sonst in form und inhalt sind. Man dichtete weniger zur unterhaltung, als zur belehrung; die novelle galt nur etwas als exemplum. Und doch hat die altprovenzalische versnovelle ihre große bedeutung für die allgemeine entwicklung der novelle als literarischer gattung. Sie beschränkt sich nicht — wie die prosanovelle — einseitig auf die darstellung der konflikte, in die liebe und frauendienst den ritter bringen; sie greift hinein ins volle menschenleben und holt sich dort ihre stoffe. Mannigfaltig wie ihre motive ist auch deren behandlung: schwank und tragödie, anekdote und konfliktsnovelle lösen einander ab. Wie die provenzalische prosanovelle durch ihre selbständige entwicklung zur konfliktsnovelle „die lehrmeisterin der italienischen novelle“ ist,[1]) so ist es die versnovelle durch ihre mannigfaltigkeit in der wahl ihrer stoffe, in der sie der italienischen *novella* weit vorauseilt.

---

[1]) Zanders, s. 136.

Bei aller anerkennung der bedeutung, welche die italienischen novellisten — insbesondere Boccaccio — für die entwicklung der novelle haben, gilt es doch auch der Provenzalen nicht zu vergessen, die — neben so vielem anderen — in der versnovelle der abendländischen literatur die erste alle gebiete des menschlichen lebens umfassende novelle geschenkt haben. Freilich ist bei den schöpfern dieser novelle die entwicklung bald ins stocken geraten; in der vorliebe für belehrung erstickte die freude am erzählen. Aber auch heute noch haben einige versnovellen ihren reiz nicht verloren, und um dieser willen lohnt es sich wohl, auch die anderen mit zu betrachten; „che llo nero he ornamento dell'oro, et per un frutto nobile et dilicato piace tal volta tutto un orto, et per pochi belli fiori tutto un giardino.“ (Cento Novelle, I.)

Romanistische Arbeiten

Herausgegeben
von
Karl Voretzsch

8.

1. Schuwerack, Josef, Charakteristik der Personen in der altfranzösischen Chançun de Guillelme. Ein Beitrag zur Kenntnis der poetischen Technik der ältesten Chansons de Geste. 1913. XVIII, 138 S. ℳ 4,—
2. Zanders, Josef, Die altprovenzalische Prosanovelle. Eine literarhistorische Kritik der Trobadorbiographien. 1913. VIII, 136 S. ℳ 4,—
3. Schwartz, Wilhelm, August Wilhelm Schlegels Verhältnis zur spanischen und portugiesischen Literatur. 1914. X, 144 S. ℳ 4,40
4. Wulff, August, Die frauenfeindlichen Dichtungen in den romanischen Literaturen des Mittelalters bis zum Ende des XIII. Jahrhunderts. 1914. X, 199 S. ℳ 6,—
5. Stiefel, Heinrich, Die italienische Tenzone des XIII. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zur provenzalischen Tenzone. 1914. XIII, 151 S. ℳ 5,—
6. Falke, Ernst, Die romantischen Elemente in Prosper Mérimées Roman und Novellen. 1915. XI, 189 S. ℳ 6,—
7. Mulertt, Werner, Laissenverbindung und Laissenwiederholung in den Chansons de geste. 1918. XIV, 196 S. ℳ 8,—
8. Scheludko, Dimitri, Mistrals „Nerto." Literarhistorische Studie 1922. 64 S. ℳ 2,40
9. Moldenhauer, Gerhard, Herzog Naimes im altfranzösischen Epos 1922. XI, 181 S. ℳ 7,—
10. Wuttke, Adolf, Die Beziehungen des Felibrige zu den Trobadors. 1923. 99 S. ℳ 2,—
11. Mulertt, Werner, Studien zu den letzten Büchern des Amadisromans. 1923. X, 114 S. ℳ 3,—
12. Moldenhauer, Gerhard, Die Legende von Barlaam und Josaphat auf der iberischen Halbinsel. Untersuchungen und Texte. 1929. VIII, 186 S. VI, 348 S. ℳ 36,—
13. Moldenhauer, Gerhard, Die Legende von Barlaam und Josaphat auf der Iberischen Halbinsel. Untersuchungen und Texte. 1929. VIII, 186 S. VI, 348 S. ℳ 36,—
14. Parwulski, Otto, Viktor Gelu. 1930. XII, 166 S. ℳ 9,—

MAX NIEMEYER VERLAG / HALLE (SAALE)